

**Année universitaire 2002 / 2003.**

**Mémoire de maîtrise**

**Sous la direction de Madame Marie-Victoire Nantet,**

**U.F.R. de Lettres Modernes de**

**l'Université de Reims Champagne-Ardenne.**

**LES IMAGES DE CAMILLE  
CLAUDEL DANS LE DISCOURS  
CRITIQUE DE SON EPOQUE.**

**Sophie Gauthier**

# INTRODUCTION

## Variations d'une identification.

"Qu'est Mlle Claudel ?"... Cette question introduisait un article paru en novembre 1895 sous le titre "Mademoiselle Claudel à Châteauroux", dans le *Journal du Département de l'Indre*. Dans la suite du texte, "Mlle Claudel" était identifiée en quelques phrases comme une "artiste", saluée par "la critique parisienne" comme "la grande élève de Rodin". Cette présentation, sommaire, était destinée aux lecteurs d'un quotidien de province, à ce que l'on a coutume d'appeler le grand public. Il faut encore préciser que cet article daté du 18 et 19 novembre 1895 faisait partie d'une série, initiée le 14 octobre de la même année et rendant compte du don au musée de Châteauroux, du *Sakountala* de Camille Claudel.

Près d'un siècle plus tard, le nom de l'artiste figure également dans la presse de large diffusion. Mais les titres tracent, alors, un horizon d'attente bien différent de celui de 1895 :

"Camille Claudel crucifiée", " Une femme sous influence", "Elimination d'une femme", "Indomptable, elle se débattit pendant trente ans avant de mourir d'amour"...

Alors qu'en 1895, le texte, un entrefilet de quelques lignes, traitait avant tout d'un événement régional, c'est la personne de Camille Claudel qui est le sujet essentiel des

---

<sup>1</sup> Jean Lebrun, *La Croix*, 7 avril 1984.

<sup>2</sup> Bruno Gaudichon, *Beaux-Arts magazine*, n° 15, 7 août 1984.

<sup>3</sup> Michel Cournot, *Le Monde*, 1er mars 1984.

<sup>4</sup> Jean Cau, *Paris-Match*, 24 juillet 1987.

articles, couvrant plusieurs pages, des années 1980. Le titre de 1895 est littéral et remplit une fonction descriptive. Il renvoie au sujet central de l'article : l'identité de Camille Claudel ; les informations données ensuite sont centrées sur l'artiste, considérée uniquement de ce point de vue. Il en va tout autrement des articles contemporains : les titres, métaphoriques, portent une importante valeur connotative et jouent davantage d'une fonction séductive que descriptive. En outre, l'artiste et son oeuvre semblent gommées au profit de l'histoire d'une femme. La caractérisation de Camille Claudel se limite à des images dramatiques et ces titres orientent d'emblée la lecture des articles qu'ils annoncent vers la découverte du destin tragique d'une femme, envisagée comme héroïne d'une histoire marquée au coin du romanesque et du pathétique. L'identification de Camille Claudel, en tant qu'artiste ayant évolué dans un espace historique et artistique spécifique, possédant un style lisible par les oeuvres qu'elle a laissées, n'apparaît qu'à travers le filtre d'une biographie diversement interprétée.

Si les catalogues raisonnés et les articles parus dans la presse spécialisée s'adressent à un public averti et s'attachent avant tout à éclairer l'oeuvre et la place de sa créatrice dans l'histoire de l'art, la fascination du grand public est nourrie par des livres, spectacles, articles qui se centrent surtout sur la vie de la femme et sur son destin, considéré comme tragique et injuste. L'oeuvre n'est alors convoquée qu'en tant que témoignage et trace des souffrances ressenties.

### **Une documentation en expansion.**

Les ouvrages évoquant Camille Claudel appartiennent à des genres et à des médias différents. Ils enchevêtrent, pour une grande partie d'entre eux, hypothèses, documents et fictions, selon la spécificité de l'auteur, son projet et selon les publics visés. Tout se passe comme si, pour donner sens à une trajectoire dont l'issue est désormais connue, les faits avérés ou supposés devaient être reliés entre eux au risque d'occulter la part d'incertitude que contient toute approche biographique extérieure et postérieure. Cette masse documentaire suscite elle-même d'autres produits (critiques,

expositions...) et s'accroît ainsi selon un processus exponentiel, pouvant induire l'idée que la vie, l'histoire de Camille Claudel ne présentent plus de zones inexplorées ou énigmatiques. Cette documentation est parvenue au public par de multiples relais, qui sont autant de subjectivités et autant de distorsions possibles entre les faits avérés et les conclusions que l'on en tire. Actuellement, par cette large diffusion, plusieurs portraits de Camille Claudel sont construits autour des différentes versions de son histoire, et subordonnés au(x) motifs(s) qui les convoque(nt). Mais ces portraits, aujourd'hui offerts au public, restent flous et mouvants et continuent de subir diverses modifications. Les publications actuelles tissent étroitement hypothèses et documents de différentes natures et origines. Les documents de première main n'ont souvent été utilisés que pour étayer, renforcer et illustrer des portraits qui correspondent à autant de prises de position. Si bien que l'éclairage que les documents contemporains de Camille Claudel pourraient apporter est, en quelque sorte, voilé par les discours qu'ils accompagnent, discours qui, eux, ont acquis la force de faits établis et vérifiés.

### **Les images originelles sont-elles des images matricielles ?**

Notre recherche trouve un premier point d'ancrage dans la volonté de remonter en amont de certaines évidences élaborées *a posteriori*, en prenant pour socle de réflexion et d'analyse les textes contemporains de la période d'activité de Camille Claudel. La question n'est pas de rétablir une vérité de toute façon invérifiable, mais plutôt, de chercher quelles images de Camille Claudel ont été, à l'origine, transmises au public le plus large. Ces images pourront peut-être composer un ou des portraits issus des points de vue des contemporains de Camille Claudel. La confrontation de ces portraits originels à ceux élaborés par la suite pourra permettre de compléter, avaliser, réviser ou contester ces derniers.

Une double perspective guide ce travail de recherche. Il s'agit, en premier lieu, de recenser, vérifier et évaluer un corpus d'articles, sans la sélection que peut supposer l'élaboration d'une argumentation. Sortis de leur contexte, repris d'ouvrages déjà parus,

utilisés par extraits, les textes peuvent modeler une réputation et nourrir des légendes, il est donc nécessaire ici de les remettre en perspective. Le second aspect de ce travail se concentre autour de ce qui fut donné à percevoir des différentes composantes traçant un ou des portraits de Camille Claudel : vie, oeuvre, personne, artiste.

Le but essentiel d'un tel travail, entre constats et débuts d'analyses laissant le romanesque à l'écart, est davantage de soulever des questions stimulantes que d'apporter des réponses définitives. Car si, comme le note Danielle Arnoux, Camille Claudel "est devenue porte-parole", cette parole n'est jamais la sienne mais la nôtre et celle des multiples voix qui tentent de se faire entendre à travers elle. Or, son oeuvre ne s'accompagne d'aucun écrit venant de l'artiste même et pouvant permettre d'éclairer avec certitude ses recherches artistiques. Les amateurs en sont réduits aux hypothèses et ne peuvent que tenter des rapprochements avec d'autres sculpteurs. Seule une lettre, datée de 1893 et envoyée à son frère Paul, évoque sa volonté de se détacher de l'art de Rodin. Ses conceptions sur l'art, sur la sculpture restent inconnues car, hormis cette lettre, aucun écrit de sa main ne vient les étayer et cela contrairement à d'autres artistes tels Vincent Van Gogh ou Odilon Redon.

### **La complexité du réseau documentaire.**

Or, l'ensemble des écrits évoquant Camille Claudel entre 1883 et 1913 est hétérogène et le fait que peu de textes soient de première main rend la situation particulièrement complexe. En effet les informations concernant Camille Claudel sont parvenues jusqu'à nous tout d'abord par les écrits et paroles de son frère, Paul Claudel. Mais c'est à travers la remémoration de sa propre enfance qu'il trace un portrait de sa soeur et décrit la vie en famille.

L'article de Mathias Morhardt, paru en 1898 dans le *Mercure de France*, témoigne, et la correspondance entre Camille, Morhardt et Rodin le confirme, d'une connaissance de l'histoire de la vie et de l'oeuvre de Camille Claudel. Les informations transmises par

---

<sup>5</sup> Danielle Arnoux, *Camille Claudel l'ironique sacrifice*, Paris, EPEL, 2001, p.16.

Morhardt sont sans doute le reflet des confidences de l'artiste à "son premier biographe" qui se place donc en médiateur direct de cette biographie, dont on peut penser qu'elle fut agréée par Camille Claudel, avant publication.

Des images de Camille Claudel transparaissent également à travers la correspondance échangée avec son frère, avec Rodin, Morhardt, Blot et divers autres interlocuteurs. On peut noter, à ce propos, que, seule la lettre de Camille à Paul, supposée de décembre 1893, fournit quelques renseignements sur les projets artistiques de la créatrice, renseignements centrés davantage sur la forme que sur une théorie sous-jacente sauf à revendiquer sans réellement l'argumenter, la prise de distance avec l'art de Rodin.

Jules Renard, Edmond de Goncourt, Léon Daudet dans leurs *Journaux* et leurs souvenirs tracent rapidement des esquisses de leur perception de la personne de Camille Claudel, dans une sphère privée ; ces ébauches peuvent être mises en relation avec les évocations de Camille dans les lettres échangées entre ses connaissances (Mirbeau à Rodin ; Claudel à Frizeau... etc.), mais cela ne peut être considéré comme étant véritablement à l'origine d'une perception de Camille Claudel par le public de son temps. Ces évocations étaient *a priori* destinées à une sphère privée et elles ne sont parvenues au public que par la parution des correspondances et journaux d'écrivains, alors que, à ce moment, des images de Camille Claudel circulaient déjà par d'autres relais. Néanmoins, dès leur publication, ces évocations privées ont pu étayer, renforcer et compléter les images déjà diffusées. Par ailleurs, la nécessaire mise à distance du romanesque implique que l'on s'interdise toute relation aux oeuvres fictionnelles dans lesquelles on a eu coutume de retrouver des analogies plus ou moins explicites avec la vie de Camille Claudel (pour exemple : *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, d'Ibsen, *La Mort du roi*, de Morhardt et certaines oeuvres de Paul Claudel) ; analogies qui prennent peut-être davantage sens pour les lecteurs d'aujourd'hui que pour les contemporains et ne doivent être considérées que pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des constructions littéraires dont certains personnages, certaines situations pourraient

---

<sup>6</sup> Jacques Cassar, Avant-propos du *Dossier Camille Claudel*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 1997, p.27.

être nourris de la réalité, mais une réalité reconstruite par le travail d'écriture et par l'imaginaire des auteurs.

### **Entre l'artiste et le public : la presse.**

C'est sans doute la presse de l'époque qui fournit le corpus le plus abondant et apporte les premières informations, construisant en quelque sorte un personnage public. Le retour aux articles permet d'étudier la réception des oeuvres à mesure de leur présentation au public et d'ancrer Camille Claudel dans la réalité de son temps. En outre, au tournant du dix-neuvième au vingtième siècle, la presse écrite est le vecteur essentiel de l'information. En tant que tel, elle joue un grand rôle dans la construction de la renommée des artistes auprès du public. La connaissance que les lecteurs ont eue du champ artistique et leur perception des artistes et de leurs oeuvres ont été nourries par le foisonnement des journaux et des revues. L'influence de la presse sur l'opinion publique de l'époque peut laisser supposer la part importante qu'ont pu prendre les articles divers à la réputation de Camille Claudel.

On peut ainsi faire l'hypothèse qu'en réunissant le plus grand nombre d'articles parus dans la presse et évoquant Camille Claudel, en croisant les opinions des rédacteurs, en relevant les images, les motifs, les thématiques récurrents et leur traitement, un (ou des) portrait(s) de l'artiste, de la femme, de son oeuvre et des relations établies entre elles peuvent émerger et nuancer la vision de Camille Claudel que le public actuel s'est appropriée.

### **Un point de vue littéraire.**

Il est évident que le questionnement qui sert de fil conducteur à ce travail se situe au croisement de plusieurs disciplines : historique, car le contexte de parution des articles peut avoir une influence sur leur contenu ; artistique, puisque les oeuvres de Camille Claudel sont créées à une époque charnière et s'inscrivent dans une filiation ou

une opposition avec des références passées et contemporaines. Cependant la perspective privilégiée reste littéraire, les axes historiques et artistiques étant convoqués avant tout pour éviter contresens, anachronismes et imprécisions. Cette approche spécifique s'appuie sur une convergence d'arguments, issus de la problématique elle-même. Le premier d'entre eux concerne le matériau utilisé, matériau constitué d'énoncés, stylistiquement marqués et dont le contenu peut être analysé avec tous les moyens que permet l'analyse littéraire. Par ailleurs, à la fin du dix-neuvième siècle, l'absence de cloisonnement disciplinaire apparaît nettement dans le champ culturel : critiques d'art et journalistes sont aussi, et avant tout sans doute, des écrivains, qui, appartenant à la même sphère que Camille Claudel, ont été amenés à la percevoir tant sur le plan professionnel que dans le domaine privé et socioculturel. Des éléments de théories littéraires pourront être exploités, d'une part, pour préciser la spécificité générique de ce que l'on appelle « critique d'art » et, d'autre part, pour tenter d'appliquer à l'étude de réception artistique que suppose une partie du questionnement, les méthodes issues des théories sur la réception des oeuvres littéraires ; cette tentative en évitant de transposer de manière mécanique une logique littéraire vers le domaine des arts plastiques, se gardera ainsi de tout système réducteur qui occulterait les différences entre sculpture et littérature.

Ces quelques éléments d'une méthodologie globale doivent encore être complétés par des précisions quant à la sélection des textes exploités. L'utilisation du corpus dans toute son exhaustivité ne peut prendre place dans le cadre relativement restreint qui est ici le nôtre. En revanche, un choix arbitraire de certains articles et l'abandon de certains autres risqueraient de prédéterminer des options, qu'il ne resterait plus alors qu'à voir confirmées ; ce qui n'aurait d'autre légitimité que de défendre une thèse, définie a priori et s'apparentant à une prise de position contradictoire avec le sens de cette recherche. Si une étude approfondie des articles traitant uniquement de Camille Claudel s'impose, les comptes rendus des Salons ne peuvent être totalement écartés.

Ceux-ci pourront être regroupés par séries en fonction des thématiques qui en émergent et de leurs possibilités à compléter et nuancer les images qu'ils révèlent.

Quelques éléments d'information quant au champ culturel dans lequel s'est inscrite l'existence de Camille Claudel, serviront de fondations à une analyse et à une mise en perspective des discours qui l'évoquent dans la presse de son temps. Une évaluation globale du corpus permettra de saisir les premières composantes du portrait qui se dessine, portrait qui sera ensuite affiné en s'élaborant autour de la personne de l'artiste puis autour des relations établies entre sa vie et son oeuvre.

La visée ultime de cette étude réside dans la possibilité d'interroger les images actuelles de Camille Claudel, d'appréhender leurs origines, leurs modes d'élaboration ainsi que les projets et enjeux qui les sous-tendent.

### **Mettre en questions pour remettre en question.**

Nourrie à la fois de fiction et de réel, de témoignages et d'interprétations, une sorte de *doxa* s'est peu à peu élaborée au risque d'enfermer l'artiste et son oeuvre dans un cadre emblématique.

[...] Beaucoup de choses ont été dites ou montrées, beaucoup trop parfois, car trop de contre-vérités sont entrées dans l'imaginaire collectif. [...]<sup>7</sup>

soulignait déjà Jacques Vilain, en 1991.

Sans doute nous faudra-t-il interroger cette notion d' "imaginaire collectif" appliquée à Camille Claudel, en tentant d'en repérer les prémices possibles dans les textes du corpus. Dans la même perspective, la configuration mythique de l'histoire de Camille Claudel, "alimentée à la tradition romantique de l'artiste maudit<sup>8</sup>" doit être questionnée sur des plans différents : les images de Camille Claudel, qui affleurent dans les articles de presse de son époque, permettent-elles d'étayer une approche mythique du

---

<sup>7</sup> Jacques Vilain, Préface au *Catalogue de l'exposition Camille Claudel*, 12 mars-2 juin 1991, Paris, Editions du Musée Rodin, p.5.

<sup>8</sup> Marie-Victoire Nantet, Anne Rivière, " Camille Claudel, 1864-1943 " in *Dictionnaire des mythes féminins* (sous la dir. du Professeur Pierre Brunel), Paris, Editions du Rocher, 2003, pp. 433 à 437.

personnage ? Quelles dynamiques ont-elles pu enclencher ? Par quels relais ? D'un point de vue factuel, la biographie de Camille Claudel reste très fragmentaire, et le silence de l'artiste, la quasi-absence de documents de première main ne permettent pas de combler ces vides. Pour Marie-Victoire Nantet<sup>9</sup>, seules, des reconstructions fictionnelles, peut-être même mythiques, peuvent tracer de manière continue le récit de la vie de l'artiste, ou plutôt les récits car déclinés par plusieurs voix et en diverses versions. Si "[...] du temps de Camille déjà on repère les linéaments d'une fable [...]"<sup>10</sup>, cette "fable" s'enracine-t-elle dans ce qui a été donné à lire au public entre 1883 et 1913 ?

Par ailleurs, invoquées comme images-récits, les oeuvres de la sculptrice ne risquent-elles pas de rester enfermées dans un système herméneutique réduit à la seule dimension biographique ? Certes "[...] les historiens de l'art ne la négligent plus [...]"<sup>11</sup> et la spécificité de l'oeuvre de Camille Claudel, évaluée pour elle-même, en elle-même et non à l'aune de celle de Rodin ou de sa relation avec la biographie de sa créatrice, est l'objet des travaux d'Anne Rivière et de Bruno Gaudichon. Néanmoins, on peut se demander si le basculement de l'oeuvre vers la biographie est déjà lisible dans les textes contemporains ou s'il est le résultat d'une reconstruction *a posteriori*. Des éléments de réponse à cette question pourraient peut-être enrichir les interprétations des oeuvres de Camille Claudel et contribuer, ainsi, à en restituer des aspects oubliés qui participent de sa richesse.

Mises à distance sans être occultées, les images actuelles de Camille Claudel pourront être confrontées à celles qui émergent peut-être déjà dans les journaux de la fin du dix-neuvième siècle. L'examen du discours critique correspondant à la période d'activité de Camille Claudel, la confrontation des points de vue initiaux des auteurs, peuvent suggérer des configurations inédites, sans doute influencées par les catégories intellectuelles de cette époque.

---

<sup>9</sup> "Camille Claudel à sa juste place" in *Camille Claudel Catalogue raisonné*, Nouvelle édition, Paris, Adam Biro, 2000, p.13.

<sup>10</sup> M. V. Nantet, A. Rivière, *Op. cit.*

<sup>11</sup> Danielle Arnoux, *Op. cit.*, p.9

Dans un premier temps c'est la spécificité du champ artistique élargi à la critique d'art de cette période qui doit être précisée, afin de mieux situer Camille Claudel dans son temps.

# PREMIERE PARTIE

## SCULPTURE ET CRITIQUE D'ART APRES 1880.

Effervescence...ce mot semble être le plus apte à concentrer l'impression donnée par la période du dix-neuvième siècle finissant. Les scandales suscités par la nouveauté des oeuvres de Courbet, de Manet, puis du groupe des Impressionnistes ont créé une onde de choc qui se répercute sur l'ensemble du champ artistique, bouleversant les données et redistribuant les rôles. L'image de l'artiste, les recherches esthétiques, le circuit commercial, les instances de reconnaissance, la littérature d'art, le public lui-même subissent des mutations profondes tant dans leurs structures que dans leurs rapports. De ces modifications fondamentales naissent de nouvelles configurations qui perdureront en évoluant encore jusqu'à aujourd'hui.

Tenter de définir les diverses lignes de force en jeu dans ce contexte particulier permet de mieux situer Camille Claudel dans son époque mais aussi de saisir les aspects référentiels des articles dans lesquels apparaît son nom, à la fois par rapport aux autres sculpteurs, dont Rodin, et par rapport aux théories esthétiques développées, en actes et en discours, par des écrivains, poètes, peintres, critiques....

Cependant, il serait illusoire de considérer la sculpture sous le seul angle esthétique et stylistique, en dehors des données économiques et sociales.

[...] Ce qui caractérise en effet le siècle, de ce point de vue, c'est la rencontre de plusieurs facteurs appartenant à la longue durée et d'événements novateurs d'ordre technique, politique, économique et social, qui mettent au premier plan la question de l'Art, en l'investissant souvent de manière spectaculaire. [...]<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> C. Duchet, "L'artiste en questions", « Etre artiste », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n°54, 4ème trimestre 1986, p.3.

Et, caractéristique importante de l'époque, la construction de la valeur des oeuvres et de la réputation des artistes commence à s'effectuer à l'articulation du champ artistique et du champ économique. Dans cette perspective le(s) public(s), constitué(s) en instances de jugement ou d'évaluation par les musées, les Salons et, plus tard, par les galeries, jouent un rôle prépondérant en tant que modes de légitimation par la reconnaissance de l'identité d'artiste. Cette interdépendance d'enjeux d'ordre économique, social, politique, idéologique autant qu'esthétique donne aux critiques d'art des responsabilités accrues et un rôle central. Ce qui rend nécessaire l'élaboration d'un nouveau cadre conceptuel dans lequel la critique d'art pourra se déployer, peu à peu, comme genre littéraire autonome.

C'est un travail de synthèse, dont on trouvera les sources dans notre bibliographie, davantage qu'une véritable recherche, qui permet, tout d'abord, de préciser le contexte artistique dans lequel évolue Camille Claudel.

## I . Sculpture et sculpteurs.

Dans son Salon de 1846, Baudelaire établit une hiérarchie de valeur qui donne à la peinture la primauté sur

[...] la sculpture, [qui] dans son plus magnifique développement, n'est autre chose qu'un art complémentaire. Il ne s'agit plus de tailler industriellement des figures portatives, mais de s'associer humblement à la peinture et à l'architecture, et de servir leurs intentions. [...]<sup>2</sup>

Mais si , en 1859, il continue de souligner le manque d'autonomie de la sculpture, il ne considère plus, alors, cette dernière ni "humble", ni "ennuyeuse". En restant liée au lieu et à l'architecture, elle remplit "un rôle divin" et les statues des "places publiques [...] commande[nt], au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre".

---

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, "Pourquoi la sculpture est ennuyeuse", « Salon de 1846 », *Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p.229.

<sup>3</sup> *Ibid.* "Sculpture", « Salon de 1859 », p.432.

Cette subordination de la sculpture à l'architecture sert encore de critère d'évaluation à Maurice Hamel, en 1903. En effet, celui-ci considère que "l'histoire de la sculpture au dix-neuvième siècle" se confond avec "celle de quelques individus de génie" et il poursuit en invoquant "le défaut d'une architecture originale, et par suite d'un style monumental" qui "a mis nos statuaires dans un état d'infériorité flagrant avec ceux des siècles passés"<sup>4</sup>. Cette "infériorité" de la sculpture, entraînée par la faillite de l'architecture, mais aussi par l'esprit académique, est déjà soulignée en 1893, par Jean Schopfer<sup>5</sup>, puis en 1897, par André Michel<sup>6</sup>. On peut s'interroger sur une telle convergence d'opinions, séparées dans le temps mais fondées sur un élément constant, déjà établi par Baudelaire : la fonction décorative et commémorative de la sculpture, art non autonome car dépendant de l'architecture et, donc, difficilement évaluable hors le lieu ou le bâtiment qu'elle contribue à mettre en valeur. Or, l'image, gardée par la postérité, est plutôt celle d'une fin de siècle extrêmement fertile en créations sculpturales. Ces deux points de vue ne sont peut-être qu'apparemment opposés, car, à la fin du XIXème siècle, la décoration et la mise en valeur des édifices publics et privés n'est plus la seule fonction de la sculpture. Celle-ci commence à remplir d'autres rôles, dont les contraintes sont autant d'impulsions vers les expériences nouvelles. Cette diversification des fonctions entraîne une coexistence de différents styles, en cohérence avec la destination finale de chaque oeuvre sculpturale. Ainsi on ne peut occulter la notion de commandes, publiques et privées, car les intentions de l'artiste, son projet esthétique, doivent s'adapter aux souhaits des commanditaires et aux styles en vogue à l'époque. L'oeuvre finale est en quelque sorte le produit de diverses négociations.

L'ampleur de l'apport de Rodin, sa place et son rôle prépondérants dans les nouvelles approches de l'art de la statuaire, formes et traitement du sujet, paraissent aujourd'hui indiscutables. Pourtant ses oeuvres ont souvent été causes de polémiques ardentes et ont

---

<sup>4</sup> Maurice Hamel, "La sculpture à la S.N.B.A.", *Les Salons de 1903*, Paris, Goupil et Cie, 1903.

<sup>5</sup> Jean Schopfer, "Réflexions sur l'art de la sculpture", *La Revue Blanche*, n°20, juin 1893.

<sup>6</sup> André Michel, "La Sculpture", « Les Salons de 1897 », Paris, *Journal des Débats, Gazette des Beaux-Arts*, 1897.

divisé les critiques, les amateurs et, parfois, les commanditaires. La plupart des comptes rendus de Salons, mais aussi de nombreux articles citent Rodin et son art comme références pour évaluer les autres sculpteurs. Le désir d'émancipation artistique de Camille Claudel pourrait s'enraciner en partie dans cette impossibilité, réelle ou supposée, à être perçue hors l'influence de Rodin, influence qu'il faut d'abord replacer dans un contexte plus général qui reste à préciser.

## **1 . La coexistence des styles.**

### **a . Le monumental.**

On ne peut envisager la notion de style sans la relier à la destination finale de l'oeuvre. Ainsi, la fonction didactique de la sculpture publique nécessite que le sujet soit traité de manière réaliste afin que la signification essentielle ne puisse s'égarer dans des interprétations diverses. Ce réalisme permet également de retracer sans équivoque l'épopée de l'industrialisation, par exemple. La prise en compte du monde du travail élève par la sculpture, les humbles à la dimension de héros. *Le Grand Paysan* d'Aimé-Jules Dalou, élaboré entre 1898 et 1902, les oeuvres de Constantin Meunier dans la filiation duquel se place Bernard Hoetger, qui partagea l'exposition de 1905 avec Camille Claudel, illustrent à la fois cet hymne à la souffrance des travailleurs et le réalisme du traitement. Il est notable à ce sujet que la littérature ait devancé la sculpture dans son utilisation de styles réaliste et naturaliste pour évoquer les masses laborieuses. Simultanément, les vitrines de la prospérité économique, sociale et artistique du pays que sont les Expositions Universelles de 1889 et 1900 à Paris, de 1893 à Chicago, se doivent d'éblouir tous les continents. Si bien qu'au réalisme nécessaire à la communication universelle, vient s'entremêler une résurgence du baroque, visible dans *La Saône et ses affluents* de Frédéric-Auguste Bartholdi, ainsi que dans certaines des oeuvres de Recipon, de Falguière, de Mercié et d'Injalbert.

Les monuments publics doivent à la fois exalter une nation en célébrant les grands hommes qu'elle a vu naître, instruire chaque citoyen et délivrer un message à la postérité. Ainsi, les sculptures placées à de nombreux carrefours mettent l'Histoire en images : monuments à Victor Hugo de Barrias, à Pasteur de Falguière, à Gambetta d'Aubé, *Triomphe de la République* de Dalou.

De tels projets monumentaux, gages d'aide financière et de reconnaissance, ont été proposés à Camille Claudel ou sollicités par elle. Ainsi elle évoque, dans une de ses lettres de 1889, une commande de "[s]es compatriotes". Il s'agit d' "un buste de République qui sera placé sur la fontaine de ma ville natale [...]". En 1897, dans une lettre à Auguste Rodin, Mathias Morhardt suggère que la Société des gens de lettres confie à Camille Claudel, un monument à Alphonse Daudet, "[...] Quel beau monument elle ferait n'est-ce pas ?<sup>8</sup>". Mais c'est Saint-Marceaux, à Paris et Falguière, à Nîmes qui concrétisent ce projet. Camille Claudel a pu également être sollicitée pour un buste du poète Albert Samain, en 1901, ainsi que pour un monument à Blanqui, en 1905. On ignore si ces commandes furent confirmées, si des esquisses furent réalisées par l'artiste et pour quelles véritables raisons, elles ne semblent pas avoir abouti. Bruno Gaudichon remarque que cette absence de réalisation monumentale, soumise aux contraintes du genre et des commanditaires, restreint l'étude du style de Camille Claudel :

Il faudrait, pour parfaitement rendre compte du style de Camille Claudel, pouvoir prendre en considération des monuments publics que l'artiste eut en commande. Malheureusement, aucun ne semble avoir été réalisé. [...]<sup>9</sup>

## **b . L'ornemental.**

---

<sup>7</sup> "Lettre à Florence Jeans", *Camille Claudel Catalogue raisonné*, Nouvelle édition, Paris, Adam Biro, 2000, p.235.

<sup>8</sup> Lettre de Mathias Morhardt à Auguste Rodin, 21 janvier 1897, Paris, Archives du Musée Rodin.

<sup>9</sup> Bruno Gaudichon, "Camille Claudel (1864-1943)", *Catalogue des expositions Paris-Poitiers*, Editions du Musée Rodin, 1984, p.12.

Associée à "l'architecture en fer<sup>10</sup>" déplorée par Jean Schopfer, la sculpture participe au décor de nouveaux édifices et en manifeste le sens : la *Porte de l'Enfer* de Rodin, par exemple, était destinée au futur musée des Arts décoratifs.

Les évolutions des techniques influent également sur les productions des sculpteurs.

[...] L'esthétique industrielle se développe et se dessine un art nouveau, qui privilégie les lignes et arabesques pures en utilisant les matériaux de la modernité.  
[...]<sup>11</sup>

La possibilité de faire des tirages de taille réduite permet le développement d'une sculpture d'ornement, accessible à une nouvelle clientèle bourgeoise. A cette fonction ornementale peut s'ajouter un rôle utilitaire que l'on retrouve dans la série des *Cheminées* conçues par Camille Claudel et montées en veilleuses. Les volutes et les matériaux neufs de l'Art Nouveau épousent ces sculptures de petite taille, dont les sujets peuvent être inspirés par les thématiques symboliques. Car, si du système des commandes découle une interdépendance entre les styles et la dimension économique de la sculpture, les recherches esthétiques, souvent influencées par l'univers pictural et les écoles littéraires, doivent également trouver place à l'intérieur de ce système.

### **c . Les recherches esthétiques.**

On a pu parler de "sculpteurs impressionnistes<sup>12</sup>" qui prennent pour sujet un instant saisi dans la vie quotidienne et qui tentent d'en capter l'atmosphère. Lors de l'exposition de 1905 à la galerie Blot, Camille Claudel et Bernard Hoetger sont ainsi qualifiés par quelques critiques. Mais c'est Medardo Rosso avec la *Conversation dans un jardin* vers 1896, *Impression de boulevard, Paris, la nuit* vers 1895, *Impressions d'omnibus* vers 1887, qui semble rechercher le plus systématiquement une transposition à la sculpture des expériences picturales impressionnistes.

---

<sup>10</sup> *Op. cit.* p.465.

<sup>11</sup> Article non signé, "L'art au dix-neuvième siècle", « L'art », *Sciences Humaines*, Hors Série n°37, juin-juillet-août 2002, p.19.

<sup>12</sup> Emile Dacier, "Expositions et concours", *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 9 décembre 1905.

[...] il cherche à donner l'illusion de la pénombre, de la lumière, de la vitesse du temps qui passe et représente ainsi de façon magistrale l'impressionnisme en sculpture.<sup>13</sup>

L'absence de cloisonnement disciplinaire entre littérature, peinture et sculpture apparaît dans les échanges à propos du symbolisme.

Parallèlement à la démarche réaliste et impressionniste, d'autres artistes, inscrits dans le courant appelé « symbolisme », tentent de traduire, au-delà des apparences, une réalité cachée qui se situe au niveau « des permanences, des significations éternelles, des représentations voulues définitives », pour reprendre les mots de Rémy de Gourmont, écrivain symboliste lui-même. [...]<sup>14</sup>

L'art s'éloigne donc de la représentation du réel pour se concentrer sur l'exploration du monde intérieur. Pour les symbolistes, l'Idée précède la forme. Il faut noter que l'appartenance de nombreux critiques d'art à la mouvance symboliste a pu, sans doute, influencer, à la fois, sur leur perception de l'artiste Camille Claudel et sur l'interprétation de ses oeuvres.

#### **d . Au croisement de différents courants stylistiques : le portrait.**

Le genre du portrait peut sans doute être rattaché à la sculpture d'ornement mais cette fonction reste malgré tout secondaire par rapport à celle de la transmission à la postérité des traits d'une personne. Le XIXème siècle a donné à ce genre une ampleur jamais atteinte. Mais le portrait, au-delà de la conformité au modèle et du problème de la ressemblance plus ou moins disqualifié par l'invention de la photographie, aide l'artiste dans sa recherche de symbolisation et d'universalisation des destins particuliers. Le sculpteur peut, en effet, exploiter ce genre pour trouver l'expression qui déterminera son attitude vis-à-vis du monde visible, de la société et de l'art. Dans l'écart entre les contraintes inhérentes au genre et la nécessité, pour l'artiste, d'affirmer son originalité, se place la recherche d'innovation dans le traitement de l'oeuvre.

---

<sup>13</sup> Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, t.1, 1979, p.785.

<sup>14</sup> Nicole Tuffelli, *1848-1905 L'Art au dix-neuvième siècle*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 1999, p.69.

Comme les autres genres, le portrait concentre souvent différents courants stylistiques : du réalisme à peine idéalisé des marbres polychromiques et des bronzes émaillés de Gérôme jusqu'au symbolisme, évoqué par leur titre, des bustes modelés par Rodin, ceux prenant Camille Claudel pour modèle en particulier : *La Pensée*, *La Convalescente*... Le réalisme du *Buste de Rodin*, exécuté par Camille Claudel se conjugue avec une recherche de la plus grande intensité expressive.

Par ce très rapide et superficiel tour d'horizon de la sculpture à la fin du dix-neuvième siècle, on entrevoit la difficulté à définir une cohérence dans ce qui semble être un enchevêtrement de styles se réclamant de tous les héritages. Cet éclectisme exploite toute une gamme de styles, par la pratique de la citation en forme d'hommage aux références du passé. Cependant la juxtaposition de styles, dans une même oeuvre parfois, reste le plus souvent dépendante du sujet et d'une utilisation fonctionnelle des oeuvres sculptées. Cette conception académique de la sculpture s'oppose aux mouvements nouveaux, aux oeuvres dans lesquelles formes et matières se libèrent de l'anecdote historique ou allégorique. Ainsi, pour Antoinette Le Normand-Romain, l'accusation de surmoulage dont fut victime Rodin pour *L'Âge d'airain*, aurait eu

[...] d'autant plus d'écho que la critique avait du mal à admettre qu'une sculpture ne soit pas démonstrative, qu'elle ne raconte pas d'histoire, n'enseigne pas de leçon.<sup>15</sup>

Le recul qu'offre le temps permet une mise en perspective des apports essentiels de Rodin à la sculpture et une vision plus nette de la cohérence de son projet esthétique, ainsi que de sa place et de son rôle dans le champ culturel de son époque. Ce statut d'artiste exceptionnel, légitimé par la postérité, est reconnu par ses contemporains. Les chroniques d'art de l'époque se font l'écho de la place particulière accordée à Rodin, des polémiques qu'engendrent ses oeuvres, des haines et des enthousiasmes qu'elles provoquent.

---

<sup>15</sup> Antoinette Le Normand-Romain, "La Main du maître", Propos recueillis par Michel de Jaeghere, « Rodin », *Le Spectacle du Monde*, Hors-Série n°8, 2001, p.22.

## 2 . Rodin.

Adulé et détesté, anticonformiste à la recherche des honneurs et des décorations, entretenant des relations suivies avec les officiels mais refusant de se plier à l'Académie, Auguste Rodin concentre les contradictions, ainsi que Camille Mauclair le laisse entrevoir en 1901 :

[...] les sculpteurs s'étonnent de Rodin et l'admirent avec quelque frayeur. Il exaspère l'école, inquiète sa génération, et enthousiasme les jeunes gens. [...]<sup>16</sup>

Si, dès 1880, avec la commande de la porte du futur musée des Arts Décoratifs, la réputation de Rodin est croissante, pour Ruth Butler "[...] 1889 marque l'ascension de Rodin en tant qu'artiste professionnel.<sup>17</sup>". A partir de cette date, le nom de Rodin apparaît dans les chroniques d'art d'une manière de plus en plus constante. L'artiste et ses recherches deviennent à la fois objets de curiosité, de polémiques, d'admiration, d'analyses... Que Rodin présente ou non une de ses oeuvres aux Salons annuels, ses recherches et son art servent de points de comparaison aux critiques chargés des comptes rendus. Les oeuvres des autres sculpteurs sont le plus souvent perçues dans ce qui les éloigne ou les rapproche de son influence. Un véritable système de valeurs se met en place à partir de lui. Ainsi, en 1894, Emile Verhaeren écrit à propos du Salon du Champ-de-Mars :

[...] On y sent, manifestement, l'influence dominante de l'illustre statuaire Rodin, autour duquel se groupe toute une jeunesse ardente et enthousiaste.<sup>18</sup>

Si l'on ne peut véritablement parler d'école, il est indubitable que chaque sculpteur de l'époque est amené à se positionner face à Rodin, placé ainsi comme point de référence, point de départ peut-être, d'une certaine avant-garde. D'une manière peut-être trop sommaire, Maurice Hamel, en 1899, distingue "deux tendances différentes" chez les sculpteurs. Si "la nature est l'objet commun" certains

---

<sup>16</sup> Camille Mauclair, "Auguste Rodin, son oeuvre, son milieu, son influence", *Revue Universelle*, n°33, 17 août 1901, p.773.

<sup>17</sup> Ruth Butler, *Rodin. La Solitude du génie*, Paris, Gallimard, 1998, p.134.

<sup>18</sup> Emile Verhaeren, "Le Salon du Champ-de-Mars", *L'Art moderne*, 6 mai 1894.

[...] l'étudie avec un amour attentif et qui serre de près la forme [...]. Les autres lui imposent l'exagération logique qui seule peut exprimer la passion. Ces derniers se groupent autour de Rodin [...]¹⁹

Le sentiment de la vie, que traduisent le mouvement et la perfection de l'anatomie unie à une simplification visant l'essentiel, sert de critère de comparaison avec l'art de Rodin. Le corps sculpté "n'est plus une figure idéalisée, à la musculature parfaite, mais un corps en mouvement [...]²⁰".

L'impact de ses recherches concrétisées par des innovations formelles le conduit à devenir, en quelque sorte le porte-parole des artistes de son temps, mais aussi, pour les chroniqueurs d'art, l'emblème de la modernité. A une époque où le sujet dicte la forme, Rodin

[...] met en place des principes qui demeureront à la base de la sculpture moderne : le refus de subordonner les valeurs plastiques au sujet anecdotique, la qualité expressive du fragment ou de l'oeuvre en gestation, la primauté du modelé sur la ressemblance, l'exaltation du geste démiurgique...²¹

En ce qui concerne Camille Claudel, dès 1886, Paul Leroi la met en garde contre l'imitation de son maître et la perte de sa personnalité :

Profonde admiratrice de son maître, M. Auguste Rodin, admiration légitime s'il en fut, il n'y a à formuler au sujet de Mlle Claudel, qu'une réserve inspirée par l'intérêt de son avenir. M. Rodin est une personnalité tellement puissante, sa maîtrise est d'ordre si supérieure, qu'il faut bien se garder de se laisser absorber par une influence si naturellement fascinante ; en un mot, il faut que la jeune artiste soit bien exclusivement Mlle Claudel et non un reflet.²²

Dans un paradoxe, lisible chez de nombreux critiques qui placent originalité et personnalité au plus haut tout en refusant un écart trop grand avec les traditions et les influences, le même Paul Leroi, en 1894, stigmatise chez Camille Claudel

[...] son penchant, non à pasticher son maître, mais à se singulariser au lieu de se contenter de produire des oeuvres vraiment marquées au sceau d'une personnalité élevée [...]²³

19 Maurice Hamel, "Les Salons de 1899", *La Revue de Paris*, 1er juin 1899, p.655-656.

20 Itzhak Goldberg, Françoise Mounin, *La Sculpture moderne*, Editions du Centre Georges Pompidou, Editions Scala, Coll. Tableaux choisis, 1995, p.17.

21 Dominique Jarrassé, *Rodin, la passion du mouvement*, Paris, Editions Pierre Terrail, 2001, p.188.

22 Paul Leroi, "Salon de 1886", *L'Art*, t.II de l'année, 1886.

23 Paul Leroi, "Salon de 1894", *L'Art*, t.III de l'année, 1894.

L'influence de Rodin est ici envisagée *a contrario*, c'est-à-dire que c'est moins le danger de l'imitation qui guette Camille Claudel, que sa volonté de se distancier de Rodin au risque que son oeuvre n'existe plus que par cet unique dessein. Tous les artistes contemporains sont confrontés à cette tension entre l'imitation servile et une singularisation infertile. Leurs oeuvres doivent témoigner d'un engagement dans la modernité, la nouveauté, tout en continuant de se référer aux autres productions du moment mais en s'en démarquant suffisamment pour indiquer une évolution et donc leur originalité. Mais ce sont des qualités différentes qui se trouvent mêlées sous le terme "originalité", repris de manière générique par de nombreux critiques. Ces derniers réclament des créations uniques, éloignées du conformisme (mais de quel conformisme s'agit-il ?), nouvelles, inédites et singulières, c'est-à-dire émanant d'une individualité affirmée. La sincérité et l'authenticité reliées à la vérité de l'expression et donc à l'intégrité de la démarche de l'artiste peuvent également s'ajouter aux différentes valeurs du mot « originalité ».

Cette valorisation de l'inédit dans une oeuvre dont les critiques attendent qu'elle soit personnelle et originale ne peut se fonder sur un système de comparaison avec les oeuvres des pairs qu'à la condition où cette comparaison met en évidence des éléments de nette différenciation.

En d'autres termes et pour ce qui concerne Camille Claudel, on pourrait poser l'hypothèse que l'oeuvre de cette dernière ne définirait pas un écart suffisant avec le reste de la production de l'époque, en particulier celle de Rodin, pour ouvrir un espace d'innovation susceptible d'être déterminé par des traits distinctifs évidents. Simple hypothèse de travail qui demanderait à être approfondie par des historiens de l'art...

Néanmoins, pour de nombreux critiques de l'époque, l'existence de ces traits distinctifs semble tout aussi floue chez d'autres sculpteurs, tant au niveau du choix du sujet que de son traitement. C'est ce que souligne André Michel, en 1897 :

[...] l'invention plastique languit. Dès qu'un mouvement a été trouvé, la nouvelle s'en répand vite d'atelier en atelier et qu'il s'agisse de la femme agenouillée ou du jeune garçon étendu, nous en avons pour des années à voir défilier, avec

d'insensibles variantes, toute la suite des motifs logiquement déduits de la donnée initiale. [...]<sup>24</sup>

Ce problème des influences réciproques et de l'antériorité d'une recherche sur une autre, antériorité nécessaire pour que l'oeuvre soit considérée comme originale, trouve une illustration dans les difficultés rencontrées par Medardo Rosso, qui a jaloué

[...] la réputation grandissante de Rodin. Il avait le sentiment que son art partageait, voire anticipait bien des éléments qu'on trouvait originaux chez Rodin, et revendiquait notamment la manière dont il avait élevé le *bozzetto*, ou esquisse grossière, au rang d'oeuvre "finie".<sup>25</sup>

Ainsi, le *Bookmaker* de Rosso est très proche du *Balzac* de Rodin. C'est cependant l'originalité de ce dernier qui fut soulignée par les critiques, pour la plupart scandalisés par l'écart avec la tradition académique.

L'immense renommée de Rodin forme une caisse de résonance à ses recherches et à ses oeuvres, qui amplifie encore la réputation de l'artiste. Les critiques d'art participent de ce système dans la mesure où ils sont amenés à prendre position publiquement pour ou contre chaque création de Rodin. Cette référence presque systématique s'impose également pour des facilités de communication vers les lecteurs : sculpteur connu par plusieurs voies (polémiques sur ses oeuvres, commandes de monuments publics, participation au jeu social...), Rodin, par sa renommée même, devient un point de comparaison pour les critiques qui trouvent là une manière facilement lisible par leur lectorat de résumer une opinion, un style, une oeuvre...si bien que le nom et l'oeuvre de Rodin servent en quelque sorte d'étayage aux argumentations des critiques.

Cette mise en perspective de l'autorité de Rodin dans l'ensemble du contexte de l'époque ne doit cependant pas occulter son influence, réelle, sur l'art de Camille Claudel mais aussi sur la réception des oeuvres de celle-ci. Dans une lettre, non datée, à Octave Mirbeau, Rodin lui-même exprime l'incompréhension rencontrée par son élève :

---

<sup>24</sup> André Michel, "La Sculpture", « Les Salons de 1897 », Paris, *Journal des Débats, Gazette des Beaux-Arts*, 1897.

<sup>25</sup> Rosalind Krauss, *Passages*, Paris, Editions Macula, 1997 pour la traduction française, p.37.

[...] Chavannes doit écrire une lettre que quelques amis signeront pour le ministre mais je n'ai pas confiance pour l'instant : tous ont l'air de croire que Mlle Claudel est ma protégée quand même, quand c'est une artiste incomprise, elle peut se vanter d'avoir eu contre elle mes amis les sculpteurs et les autres en plus qui m'ont toujours paralysé au ministère car là on ne s'y connaît pas [...]<sup>26</sup>

L'immodestie naïve de la formulation permet une amplification du succès de Rodin en mettant en avant son aspect négatif pour Camille Claudel ; dans l'ambiguïté du propos, naît l'image d'un Rodin assez puissant et célèbre pour que l'ombre de la jalousie dont il est l'objet s'étende à son élève. Dans ces quelques lignes, Rodin semble dire que l'incompréhension dont Camille Claudel est la victime trouve son unique source dans le fait que lui, Rodin, soit incompris ! Les ambivalences et la complexité des relations entre les deux artistes se lisent au-delà de l'indéniable bienveillance du maître à l'égard de son élève.

Par ailleurs, Rodin marque ici, d'une part, la concurrence étroite entre les sculpteurs et, d'autre part, l'importance de la pression du "Ministère".

On peut se demander quel rôle réel ont ces deux instances dans la reconnaissance d'un artiste et de quelle manière les sculpteurs de l'époque sont amenés à entrer dans un jeu social qui dépasse le domaine purement esthétique.

---

<sup>26</sup> Lettre d'Auguste Rodin à Octave Mirbeau, Paul Claudel, *Journal*, II, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1969, p.626-627. Anne Rivière date cette lettre de 1895.

## II . Les sculpteurs dans le jeu social et économique.

Le schéma traditionnel postule une recherche commune de progrès esthétique, en opposition contre les pouvoirs en place, comme élément fondateur et unifiant de ce que Jean-Paul Bouillon appelle les "sociétés d'artistes"<sup>27</sup>, dont le mouvement impressionniste servirait en quelque sorte de prototype.

Jean-Paul Bouillon met en avant une configuration différente, configuration dans laquelle ce sont "les conditions économiques nouvelles" qui suscitent la création de "multiples sociétés" d'artistes. Le "problème des esthétiques de groupes" découlerait de ces associations et n'en serait plus la cause directe. D'esthétique et politique, le débat se déplace donc sur le plan économique. En ce sens, la seconde moitié du dix-neuvième siècle ne constituerait pas seulement une phase de transition entre différentes conceptions de l'art mais surtout entre des systèmes économiques auxquels les artistes sont forcément confrontés puisqu'amenés à les utiliser.

L'interprétation de la trajectoire de Camille Claudel pourrait donc ne plus se limiter au seul débat esthétique mais engloberait nécessairement un jeu économique et social dans lequel, et pour des raisons qui resteraient à préciser, elle n'aurait pas trouvé place.

La complexité de cette phase de transition et son influence possible sur la réception des oeuvres par les critiques et leurs lecteurs exigent que l'on saisisse quelques composantes de ce système.

Les manifestations artistiques essentielles que sont les Salons sont à la fois les révélateurs des tensions et des conflits qu'ils provoquent et la matière principale des chroniques artistiques parues dans la presse. Les changements dans leurs statuts accompagnent le désengagement de l'Etat et le développement d'un marché libre et concurrentiel. Ce dernier est lui-même subordonné à la diversification d'un public, donc

---

<sup>27</sup> Jean-Paul Bouillon, "Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle", « Etre artiste », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n°54, 4ème trimestre 1986, p.89 à 113.

de commanditaires potentiels. Le rôle et la place des instances de reconnaissance d'un artiste et de jugement des oeuvres s'en trouvent bouleversés.

## **1 . Les Salons.**

L'importance et le prestige des Salons se perçoivent par l'espace éditorial qui leur est consacré. Du début du mois de mai jusqu'à la fin du mois de juillet, alors que les Salons ont fermé leurs portes depuis un mois, les comptes rendus paraissent sous forme de feuillets dans la plupart des journaux parisiens. Les journaux de province, s'ils accordent une moindre place à ces manifestations annuelles, s'en font, malgré tout, l'écho. Des volumes, uniquement consacrés aux Salons et accessibles par souscription, sont publiés par des journalistes qui, par ailleurs, produisent régulièrement leurs comptes rendus dans la presse.

Le Salon est le lieu de présentation des oeuvres mûries pendant l'année, mais c'est aussi un concours de valeurs, à deux niveaux : les oeuvres sont soumises à un jury d'admission et ce même jury décerne récompenses et médailles à l'issue de la manifestation. Auparavant désignés par l'Académie des Beaux-Arts, émanation du pouvoir politique, les membres du jury sont, à partir de 1864, pour une partie d'entre eux, élus par les artistes médaillés de l'année précédente. Finalement, c'est bien l'Etat par l'intermédiaire de l'Académie, qui a le pouvoir de décider de ce qui relève ou non de l'art, de ce qui doit être montré ou non et de la valeur des oeuvres. Ce qui a pour conséquence d'éliminer de toute présentation publique les artistes novateurs, éloignés des conventions académiques. Les polémiques engendrées par les choix contestés du jury ainsi que la nécessité de trouver d'autres structures d'accueil pour les artistes refusés, en particulier au début du mouvement impressionniste, aboutissent durant la décennie 1880 au désengagement de l'administration dans la gestion du Salon, organisé, à partir de 1882, au Palais des Champs-Élysées par des artistes réunis en Société des

Artistes Français<sup>28</sup> . Dès lors les Salons se multiplient en réaction à l'académisme et au conformisme qui continuent de régner à la S.A.F. par le jury d'admission et le jeu des récompenses.

Créé en 1884, le Salon des Indépendants exclut jurys et récompenses et offre aux artistes la possibilité d'un nouveau circuit commercial, davantage ouvert sur les recherches des avant-gardes esthétiques.

[...] La scission qui intervient en 1889 au sein de la Société des artistes français aboutit à la création d'un Salon rival, celui de la Société nationale des Beaux-Arts, organisé au Champ-de-Mars et dont Rodin est membre fondateur, vice-président de la section sculpture. Elle consomme la fin d'une période. Désormais, les oeuvres se présentent au public sans garantie du gouvernement. [...] <sup>9</sup>

Le Salon de la Rose+Croix abrite les Symbolistes et les Nabis, alors que le Salon d'automne, créé en 1903, animé par Frantz-Jourdain, reflète la tendance Art Nouveau.

Cette diversification des possibilités de présentation se lit à travers la liste des expositions des oeuvres de Camille Claudel. De 1882 à 1889, elle expose uniquement au Salon des Champs-Élysées géré par la S.A.F. A partir de 1892 et jusqu'en 1902, on peut voir ses oeuvres au Salon du Champ-de-Mars organisé par la Société nationale des Beaux-Arts<sup>30</sup>, dont elle sera sociétaire de 1891 jusqu'à sa démission au printemps 1902. Des expositions indépendantes telles Blanc et Noir, La Libre Esthétique de Bruxelles, La Plume...ainsi que les galeries Siot-Decauville, Bing, Blot, accueillent certaines de ses sculptures. A partir de 1903, la galerie d'Eugène Blot, le Salon d'automne et le Salon des Champs-Élysées sont les lieux d'exposition qu'elle privilégie.

Selon Jean-Paul Bouillon<sup>31</sup>, "le passage au système des galeries" accroît et diversifie les pôles de présentation des oeuvres et des artistes dans une volonté affichée de "démocratie esthétique" directe "en grande partie illusoire" car c'est davantage "les modifications économiques et sociales du moment" qui sont traduites dans cette

---

<sup>28</sup> Désormais noté S.A.F.

<sup>29</sup> Denys Riout, "Voir et prévoir (Notes sur une critique d'avant-garde dans les années 1880)", *A propos de la critique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.295.

<sup>30</sup> Désormais noté S.N.B.A.

<sup>31</sup> *Op. cit.* p.104.

évolution. L'extension du mode de diffusion que constituent les galeries constituent un nouveau type d'échange avec le public, échange plus direct, d'une plus grande souplesse, sur le plan de la durée de présentation par exemple, et non soumis à l'arbitraire des choix des jurys salonniers.

Mais le public, envisagé comme récepteur de l'oeuvre, est constitué de différentes composantes que la globalité du terme ne permet pas de cerner et qui sont autant d'instances de reconnaissance qu'il convient de préciser.

## **2 . Le public et les instances de légitimation.**

Le mot « public » recouvre dans l'opinion commune un ensemble assez vague et indéterminé qui constituerait

[...] l'ensemble des récepteurs, autrement dit la clientèle qui consomme un produit artistique. [...] <sup>32</sup>

Dans cette masse, on peut toutefois distinguer différentes composantes. Ainsi, Nathalie Heinich fait le départ entre

[...] les pairs (collègues et concurrents à la fois), puis les critiques, ensuite les marchands et collectionneurs, et enfin le grand public. <sup>33</sup>

A cette liste et dans le contexte spécifique de la sculpture à la fin du XIXème siècle, il conviendrait d'ajouter l'Etat. En effet, si ce dernier se retire de l'organisation et de la gestion des Salons, le principe des commandes publiques, en particulier dans le domaine de la statuaire, continue d'impliquer l'administration dans un rôle, assez équivoque, d'évaluation des oeuvres. L'aspect purement financier croise ici l'idée de reconnaissance sociale de l'artiste et de la valeur de son oeuvre. L'influence de cette instance de valorisation et de légitimation se traduit jusque dans les choix esthétiques des artistes. Ainsi, pour obtenir la commande de *La Valse*, et à la demande de l'Inspecteur des

---

<sup>32</sup> M. Dufrenne, " Public et Art ", *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Vol.13, 1972, p.796.

<sup>33</sup> Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh*, Paris, Editions de Minuit, Coll. Critique, 1991, p.16.

Beaux-Arts, Camille Claudel a créé une draperie qui n'existait pas dans son projet initial.

Dans sa lettre à Mirbeau, déjà citée, Rodin insiste sur le rôle de "[s]es amis les sculpteurs". L'ironie amère de l'expression laisse entrevoir le poids de la concurrence entre sculpteurs, mais aussi leur pouvoir certain à soutenir ou non d'autres artistes moins connus, moins conformistes peut-être et, donc, leur rôle dans le processus de compréhension et d'acceptation de ces derniers.

A ces "pairs" définis comme "collègues et concurrents" par Nathalie Heinich, il faut sans doute ajouter le champ plus spécifiquement littéraire : écrivains, poètes... car il n'existe pas, en cette fin du dix-neuvième siècle, de véritable cloisonnement des disciplines, ni de spécialisation des artistes, qui, s'ils privilégient un domaine, en expérimentent souvent d'autres et participent à une sorte de chassé-croisé d'influences réciproques : Mirbeau peignait, Sarah Bernhardt sculptait, Gauguin écrivait...

L'idée d'une instance de jugement constituée de collègues demande donc à être nuancée et cela d'autant plus que de nombreux écrivains ont, à cette époque, une audience décuplée par leurs activités de chroniqueurs, critiques et journalistes dans nombre de revues et journaux. C'est le plus souvent uniquement à travers leurs écrits que le grand public aura accès aux oeuvres et aux artistes. L'"opinion générale", ainsi "orientée par le jugement de ceux qu'Aristote appelait les experts, que la sociologie contemporaine désigne, dans le champ culturel, comme instance légitime de légitimation"<sup>4</sup>, autorise la reconnaissance de l'oeuvre comme oeuvre d'art et de son créateur comme artiste. Mais l'accueil des oeuvres par le public non expert ne peut que demeurer conjectural puisqu'il ne reste aucune trace de ses jugements.

Si, à Châteauroux, le *Sakountala* de Camille Claudel a provoqué des remous, c'est la presse locale, relayée par un article de Geffroy dans un journal national<sup>5</sup>, qui en garde le seul témoignage. Comment avoir la certitude que les articles du « Bourgeois

---

<sup>4</sup> M. Dufrenne, "Oeuvre d'art", *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Vol.12, 1972, p.14.

<sup>5</sup> Gustave Geffroy, "Camille Claudel à Châteauroux", *Le Journal*, 15 décembre 1895.

Grincheux »<sup>6</sup> étaient l'émanation d'un rejet par toute ou une partie du public ? Sans doute, sont-ils l'écho de jugements négatifs entendus çà et là, mais dans quelles proportions ? Une amplification de la part du rédacteur reste possible, sinon probable. De plus, la nécessité de se distinguer d'un journal concurrent et d'adapter son discours critique aux attentes des lecteurs doit également être prise en compte.

Transmission et légitimation des oeuvres passent donc par les filtres institutionnels et par le champ intellectuel avant d'arriver au grand public.

Marchands d'art et galeristes, dont le rôle ne cesse de croître et de se diversifier à partir du mouvement impressionniste, introduisent un élément économique non négligeable dans ce processus de reconnaissance. Le nouveau système qui s'instaure laisse au critique d'art un rôle et une place suffisamment centraux pour que H. et C. White le nomme "système marchand-critique"<sup>7</sup>.

### **III . La critique d'art.**

L'expression "critique d'art" couvre un vaste domaine aux limites imprécises et perméables avec l'histoire de l'art, l'esthétique et la littérature. Il est donc nécessaire de cerner la perspective dans laquelle elle est envisagée ici afin, d'une part, de préciser les modes de sélection des textes du corpus et afin, d'autre part, de pouvoir déterminer leur véritable influence sur la réception des oeuvres de Camille Claudel et sur sa reconnaissance comme artiste.

La délimitation du champ de la critique d'art se fonde sur une tentative de définition qui pourra conduire à un essai de typologie des textes du corpus. Il s'agit d'examiner un moment crucial de l'élaboration de la notion de critique d'art afin de préciser les modes de sélection et les traits communs qui nous ont conduit à regrouper sous la même

---

<sup>36</sup> "Lettre d'un Bourgeois Grincheux", *Journal du Centre*, 21 novembre et 18 décembre 1895, in Jacques Cassar, *Op. cit.* p.126, 127, 128, 131, 132, 133.

<sup>37</sup> Harrison et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIXème siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p.104.

dénomination des énoncés aussi différents que les comptes rendus de Salons, dans lesquels Camille Claudel est évoquée en quelques courtes phrases, et les articles plus longs qui lui sont entièrement consacrés. Publiés dans des journaux et des revues, ces articles cherchent à atteindre un public ciblé, dont l'omniprésence transparaît dans des énoncés qui deviennent ainsi les lieux de rencontre entre l'auteur, l'oeuvre d'art, son créateur et les lecteurs de l'un qui forment également le public potentiel de l'autre. L'impact de ces articles sur le public varie selon la nature du support, son mode de présentation, sa périodicité et la composition de son lectorat. Le statut même de l'auteur, occasionnel ou professionnel, l'autorité qui lui est attribuée en matière d'art, confèrent une légitimité plus ou moins grande à ses jugements et à ses analyses et influencent proportionnellement l'opinion publique. Or, ce statut subit une évolution importante dans le dernier tiers du dix-neuvième siècle. En effet, les modifications considérables intervenues dans le monde de l'art à partir de la décennie 1880 bouleversent profondément le champ plus étroit de la critique d'art, à la fois dans ses pratiques, dans les principes qui la fondent et dans le rôle véritable de ceux qui l'exercent. Là aussi, l'imbrication d'enjeux de nature différente complexifie une activité alors en voie de professionnalisation. Cette complexité doit aussi être examinée afin de replacer les évocations de Camille Claudel dans l'ensemble des stratégies développées par les auteurs pour assurer leur crédit comme experts de l'art contemporain.

A partir du moment où la réputation d'un artiste ne se construit plus sur sa présence au Salon officiel, le critique d'art devient un partenaire indispensable de l'artiste et du marchand. Les spéculations financières liées aux oeuvres d'art lui donnent un pouvoir accru dans un marché de l'art en pleine expansion. Camille Claudel a pu participer à ce "système marchand-critique", qu'il faut donc préciser puisque c'est dans ce cadre qu'ont été publiés les articles rendant compte de ses expositions personnelles.

## **1 . Définir.**

La définition à laquelle nous nous référons est celle d'Albert Dresdner qui, en 1915, propose de considérer la critique d'art comme le

genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner l'art contemporain, d'en apprécier la valeur et d'influencer son cours.<sup>38</sup>

Cette définition semble faire, en France, l'objet d'un large consensus et permet de distinguer la critique d'art des autres types de réflexion sur l'art. Cependant, si la critique d'art acquiert son autonomie théorique, elle reste fortement rattachée, dans sa pratique, à l'esthétique, à l'histoire de l'art et à la littérature.

L'idée de jugement, contenue dans le terme « critique », sous-entend la question des principes, des critères qui le fondent. Le jugement peut être établi en fonction des critères d'excellence que suppose l'idéal du Beau absolu. L'argumentation est alors étayée par des "principes esthétiques fondamentaux"<sup>39</sup> dont sont issues les vraies valeurs à défendre.

Cependant, les points d'appui de l'examen et du jugement de l'art contemporain sont également fournis par l'histoire de l'art qui

[...] définit une normalité de ses objets, mesurée sur les périodes les plus longues : les traits retenus pour une période n'en sont caractéristiques que parce qu'ils sont distinctifs par rapport à ceux de toutes les autres périodes. [...]<sup>40</sup>

Cette conception de la critique d'art, qui mêle traits descriptifs et traits prescriptifs, rejoint, sans la recouvrir complètement, ce que Dario Gamboni nomme le "pôle scientifique" de la critique d'art

[...] prônant l'objectivité et l'exactitude, défendue et illustrée par des enseignants ou des administrateurs des Beaux-Arts [...] dans des revues prestigieuses et durables telles *La Revue des Deux Mondes* et *La Gazette des Beaux-Arts* [...]<sup>41</sup>

---

38 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, cité par Pierre Vaisse, "Avant-propos", « Critique et Art », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n°71, 1er trimestre, 1991, p.3.

39 Pierre Vaisse, *Ibid.* p.6.

40 Jean-Louis Schefer, "Critique d'art", *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Vol.5, 1971, p.142.

41 Dario Gamboni, "Pour une étude de la critique d'art au dix-neuvième siècle", « Critique et Art », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n°71, 1er trimestre 1991, p.10.

Mais c'est à la littérature que la critique d'art semble le plus étroitement reliée, encore à la fin du dix-neuvième siècle, et cela pour une conjonction de raisons.

Tout d'abord, les *Salons* de Diderot dont le prestige est, sans doute, associé davantage à leur valeur littéraire qu'à l'exercice d'une véritable critique esthétique, servent de modèle aux écrivains renommés mais aussi aux plus jeunes, à qui la critique d'art fournit un public, un apport financier et un terrain privilégié pour se forger une réputation. Cette filiation a longtemps induit "une confusion entre qualités de critique et mérites littéraires"<sup>2</sup>.

Mais c'est surtout par ses finalités et ses moyens que la critique d'art peut être considérée comme un genre littéraire. Discours destiné à un public, le texte de critique d'art doit plaire, toucher et instruire selon les moyens développés par la rhétorique pour persuader. Mais il s'agit, de plus, d'évoquer des oeuvres que le lecteur n'a pas forcément vues. Par cette fonction de représentation, les textes de critique d'art sont aussi les lieux privilégiés de la description et de l'ecphrasis. Rendant compte d'oeuvres élaborées dans un autre langage, le langage plastique, la critique d'art est, outre une instance de jugement esthétique, un métalangage et une pratique d'interprétation, qui laisse une large place à la subjectivité de l'auteur, à l'originalité de sa vision et à la qualité de son style. Ceci revient à postuler que "la littérature est une instance compétente pour se prononcer sur un objet "plastique"<sup>3</sup>.

Pour Dario Gamboni, cette

[...] conception "littéraire", privilégiant l'expression subjective et "synthétique" – dans la tradition de la critique "poétique" romantique et baudelairienne –, [est] pratiquée par de jeunes écrivains indépendants comme Albert Aurier dans les petites revues éphémères (à l'exception du *Mercur de France*) et autofinancées du symbolisme. [...]<sup>4</sup>

La subjectivité du critique était déjà défendue par Baudelaire dans son *Salon de 1846* :

---

42 Pierre Vaisse, *Op. cit.* p.6.

43 Jean-Louis Schefer, "Critique d'art", *Op. cit.* p.143.

44 Dario Gamboni, *Op. cit.* p.10.

[...] pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.<sup>45</sup>

Le parallèle s'impose avec l'idée de littérarité d'un texte, littérarité qui dépendrait, en partie, de l'impossibilité de résorber une oeuvre dans une unicité de sens. Tout se passe donc comme si le texte de critique d'art fonctionnait comme une mise en abyme, reflétant simultanément la valeur esthétique d'un objet plastique, lui-même expression du rapport au monde de son créateur, et sa propre valeur littéraire, liée au champ d'interprétations qu'il ouvre. Cette complexité est nécessairement à prendre en compte pour ce qui concerne, par exemple, Octave Mirbeau et Léon Daudet lorsqu'ils évoquent *La Valse* de Camille Claudel.

Cependant, cette prégnance de l'aspect littéraire ne doit pas occulter un troisième pôle de la critique d'art, que Dario Gamboni appelle "le pôle "journalistique" développé surtout dans les quotidiens par les professionnels de la presse."<sup>46</sup>

Les finalités et les moyens linguistiques alors mis en oeuvre se différencient de ceux des approches scientifiques et littéraires, car les enjeux ne sont plus les mêmes, ni "les intérêts associés à ces positions"<sup>47</sup>, intérêts directement dépendants du mode de diffusion. Dario Gamboni pose, alors, l'hypothèse que

[...] durant le XIXème siècle et plus particulièrement sa seconde moitié, ce que l'on appelle « la critique d'art » connaît un processus de professionnalisation au cours duquel le pôle journalistique devient dominant, tandis que le pôle scientifique fait l'objet d'une spécialisation constituant « l'histoire de l'art » - essentiellement consacrée aux oeuvres du passé - et que le pôle littéraire se voit marginalisé et repoussé vers la « littérature pure ».<sup>48</sup>

Au terme d'une analyse différente, Pierre Bourdieu parvient à la même conclusion :

[...] Aussi, à peine libérés de l'institution académique, les peintres - Pissarro et Gauguin les premiers - doivent-ils entreprendre de se libérer des littérateurs qui prennent appui sur l'oeuvre (comme aux plus beaux jours de la critique académique) pour faire valoir leur goût et leur sensibilité, allant même jusqu'à lui superposer ou lui substituer leur commentaire.<sup>49</sup>

---

45 Charles Baudelaire, "A quoi bon la critique ?", « Salon de 1846 », *Op. cit.* p.141.

46 Dario Gamboni, *Op. cit.* p.10.

47 *Ibid.* p.10.

48 *Ibid.* p.10.

49 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Editions du Seuil, Coll. Points, 1992, p.228.

Cette « libération » correspond à la prise d'autonomie du champ artistique par rapport au champ littéraire.

Néanmoins, la détermination de ces trois pôles autour desquels la critique d'art est en voie de constitution permet, outre une première typologie, de compléter l'approche interne des textes par une approche externe, qui peut nuancer de manière significative leur interprétation.

La complexité induite par les différents niveaux qui se rencontrent et, souvent, se confondent, se lit également dans l'exercice même de la fonction de critique d'art, fonction progressivement investie d'une autorité et d'un pouvoir que Camille Mauclair qualifie de "discrétionnaire."<sup>50</sup>

## **2 . Rôles et influence du critique d'art.**

C'est une conjonction d'éléments qui participe au changement de rôle et de statut du critique d'art. Tout d'abord la loi sur la liberté de la presse du 29 juillet 1881 entraîne une augmentation significative du nombre de journaux et de périodiques de toutes tendances et, par conséquent, une multiplication de possibilités éditoriales. Le lectorat se diversifie : nombre restreint d'abonnés initiés pour les périodiques artistiques et littéraires ; public beaucoup plus large pour la chronique artistique des quotidiens. La concurrence entre les organes de presse se double de celle entre critiques pour qui les chroniques d'art sont autant de tribunes pour accéder à la notoriété. En effet, la diversification de la presse permet l'expression des points de vue les plus contradictoires et l'apparition d'une nouvelle génération de critiques, prêts à déployer des stratégies efficaces pour s'imposer auprès du public et auprès des directeurs des journaux les plus importants.

---

<sup>50</sup> Camille Mauclair, "La mission de la critique nouvelle", *La Quinzaine*, 1er septembre 1903, p.1-25, cité par Dario Gamboni, *Op. cit.* p.14.

Par ailleurs, lors de l'Exposition Universelle de 1889, la Centennale de l'art français propose au public et à la critique

[...] un vaste bilan qui a pour but de montrer les temps forts d'un siècle d'art et qui, du même coup, leur ouvre les yeux sur la possibilité insoupçonnée pour une pluralité de styles d'obtenir la consécration officielle. Qui eût cru possible de voir Manet accroché à côté d'Ingres et de Delacroix ?<sup>51</sup>

Désormais, la critique doit prendre en compte cette perspective temporelle pour acquérir

[...] un caractère avant-gardiste lorsqu'elle dit aujourd'hui ce que chacun s'accordera à reconnaître demain, et cela d'autant plus sûrement qu'elle contribue à faciliter le déchiffrement des oeuvres novatrices.<sup>52</sup>

Lorsque le Salon officiel déterminait seul la réputation et la carrière des artistes, le rôle du critique était relativement passif, limité, en quelque sorte, au constat des sanctions du jury. Il devient de plus en plus actif au moment où la reconnaissance des artistes ne dépend plus systématiquement de l'accueil de leurs oeuvres par le jury d'admission du Salon.

La reconnaissance officielle est supplantée par la reconnaissance de la presse, par l'intermédiaire du critique. Ce dernier est désormais investi d'une double mission : prophétique et éducative. La postérité est, en effet, souvent, invoquée comme instance de reconnaissance et cette consécration tardive est considérée comme gage de talent et de modernité. Pour le critique, il s'agit, donc, de faire preuve de discernement dans le choix des artistes qu'il soutient et dans l'argumentation qu'il développe, car sa légitimité de critique dépend étroitement de la réputation des artistes qu'il est capable d'établir et de faire connaître. Comme l'artiste, il doit prendre le risque d'être parfois incompris de ses contemporains, pour mieux s'imposer et être reconnu dans l'avenir. Le ton polémique de certaines chroniques s'enracine dans ce contexte de concurrence et de course à la célébrité, alors que la mission éducative du critique transparait dans une recherche d'efficacité didactique. Ainsi pour Judith Cladel, c'est grâce aux explications

---

<sup>51</sup> Constance Naubert-Riser, "Décennie 1890-1900", *La Promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, p.318.

<sup>52</sup> Denys Riout, "Voir et prévoir", *Op. cit.* p.292.

de Roger Marx "critique éminent", "faisant autorité dans la presse"<sup>53</sup> que le public de Nancy a compris et accepté le monument à Claude Gellée, sculpté par Rodin.

Cependant l'influence du critique d'art prend toute son ampleur avec le développement d'un marché libre et l'essor des galeries privées, à partir de 1876.

[...] A la fin du XIXème siècle et malgré la perpétuation nominale de l'institution, l'art vivant fonctionne selon un système complètement différent : marché libre, en fonction de l'offre et de la demande, avec autant de partenaires indépendants, mais avec aussi, pour point de passage obligé, l'intervention concertée du marchand et du critique d'art, étroitement associés, et dont les critères se substituent à ceux du jugement académique.<sup>54</sup>

La transformation de l'art en activité commerciale induit de nouveaux rapports entre artistes et amateurs et le critique devient un intermédiaire indispensable, car, dans la société bourgeoise, l'amateur est potentiellement un acheteur qui, souvent, désire réaliser un placement sûr, un investissement en quelque sorte.

[...] De ce point de vue le journaliste-critique doit constituer une sorte de garant de la valeur – au sens monétaire – de l'oeuvre achetée. Par son discours, la critique tente donc de définir, de déterminer la mode, le "bon goût", de former une doctrine, et d'informer une clientèle.<sup>55</sup>

Le système des galeries privées commence à s'installer en 1872 avec l'achat par Paul Durand-Ruel de la production de Manet, encore raillé, à ce moment, par le public et une grande partie de la critique.

La méthode de Durand-Ruel créa une relation tout à fait nouvelle entre artistes et marchands de tableaux. Les commerçants en peintures à la mode existaient depuis longtemps ; ils vendaient les oeuvres d'artistes sanctionnés par l'Académie ou le Salon. [...] Mais Durand-Ruel établit des rapports de nature différente avec les peintres qu'il préférerait. Il leur permettait de peindre comme ils le voulaient, dans l'espoir qu'ils parviendraient à être reconnus et appréciés en tant qu'individus, malgré ce qui les séparait des institutions et des pratiques officielles. [...] Dès lors, le marchand de tableaux assumait un rôle dans la diffusion et la commercialisation de formes esthétiques nouvelles, dans l'éducation d'un public nouveau, au lieu de se contenter simplement de répondre aux goûts d'un marché préexistant.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Judith Cladel, *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue*, Grasset, 1936, p.167 et 169.

<sup>54</sup> Jean-Paul Bouillon, Préface de *La carrière des peintres au XIXème siècle*, *Op. cit.*, p.6.

<sup>55</sup> Jean-Pierre Leduc-Adine, "Des règles d'un genre : la critique d'art", *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n°71, *Op. cit.* p.95.

<sup>56</sup> Jerrold Seigel, *Paris-Bohème 1830-1930*, trad.de l'anglais par Odette Guitard, Paris, NRF Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, 1991 pour la traduction française, p.290.

Dans ces relations nouvelles, le critique d'art trouve la plénitude de son rôle et de son influence. Déjà éducateur et prophète, il devient aussi militant car

[...] leur réputation, confortée au fil des années par la justesse de leurs choix antérieurs, en fait des garants de la qualité des oeuvres qu'ils défendent, et leur fonction leur permet de devenir les propagandistes indispensables. Le compte rendu des Salons n'occupe plus l'essentiel de leurs chroniques. Non seulement ils commentent les expositions particulières, mais ils écrivent des préfaces pour leurs catalogues où ils militent pour ceux dont ils apprécient l'oeuvre [...] <sup>57</sup>

Les textes du critique circulent sur de nombreux supports et peuvent être modifiés pour s'adapter au lectorat visé. Ainsi, la préface d'un catalogue peut, avec quelques modifications, être reprise sous forme d'article. Cette circulation des énoncés d'un même critique se double de reprises possibles par d'autres critiques, sans nécessairement citer le texte source, ni son auteur. Pour exemple, Louis Vauxcelles rédige la préface du catalogue de l'exposition des sculptures de Camille Claudel chez Blot en décembre 1905, et réutilise sensiblement le même texte pour un article dans *Gil Blas* du 4 décembre de la même année. De plus, dans le même article, il reprend à son compte, une image déjà évoquée par Camille Mauclair<sup>58</sup> en 1901.

Pour remplir son rôle d'intermédiaire entre l'artiste et le public, le critique d'art doit faire évoluer ses méthodes d'investigation. En effet, lors d'expositions personnelles, l'intérêt du public se porte moins sur une seule oeuvre que sur l'ensemble de la production d'un artiste et sur la cohérence de sa démarche créatrice. Le critique n'est plus le médiateur entre l'oeuvre et le spectateur, mais entre l'artiste et le public. Un glissement d'intérêt s'opère alors vers la personne de l'artiste, la connaissance de son lieu de travail, de ses méthodes... Dès lors les oeuvres passent progressivement au second plan, supplantées par des informations concernant la carrière de leur créateur. C'est souvent à partir d'entretiens ou de renseignements fournis par ce dernier que le

---

<sup>57</sup> Denys Riout, "Voir et prévoir", *Op. cit.* p.296.

<sup>58</sup> Dans *la Revue des Revues* du troisième trimestre 1901, Camille Mauclair écrit : "Lorraine, de robuste race agreste, Mademoiselle Claudel est une solitaire jeune femme [...]". Louis Vauxcelles, dans sa préface au *Catalogue de l'exposition* chez Eugène Blot du 4 au 16 décembre 1905 et dans son article du 4 décembre 1905 paru dans *Gil-Blas* évoque "Cette Lorraine agreste et primesautière [...]".

critique élabore son texte, le rôle du marchand étant de solliciter un critique et de le mettre en rapport avec l'artiste.

Cette situation nouvelle apporte des changements de forme et de fond dans les énoncés : les Salons, saturés d'oeuvres, et leur durée limitée induisaient des comptes rendus, le plus souvent réduits à une simple liste d'oeuvres, que ponctuaient de brefs jugements, parfois lapidairement concentrés en un adjectif. Ainsi, en 1892, l'oeuvre de Camille Claudel est mentionnée à l'intérieur d'une liste de plusieurs autres sculptures :

[...] Mais les envois de MM. Constantin Meunier et Rodin n'étaient pas seuls à requérir l'attention dans la nef du Champ-de-Mars, et il fallait encore s'arrêter devant *Le Jardinier arrosant des fleurs* et *Le Vieilleux berrichon* de M. Jean Baffier, tout pleins de l'accent du terroir ; devant le groupe de *deux figures pour une porte* de M. Bartholomé, devant le buste très énergique de *Rodin* par Melle Claudel, [...]<sup>58</sup>

Certes, Raoul Sertat invite implicitement ses lecteurs à discerner ces sculptures dans la masse des oeuvres exposées puisqu'il "fallait s'arrêter"...mais cet article est publié au mois de septembre, c'est-à-dire deux mois après la fermeture du Salon ! Dès lors, on peut se demander quel véritable impact pouvait avoir un compte rendu de ce genre sur la carrière des sculpteurs mentionnés... En 1892, mille quatre-vingt-six tableaux, trois cent cinquante dessins, aquarelles, pastels, quatre-vingt-deux gravures, cent cinquante-quatre sculptures étaient exposés au Salon de la S.N.B.A. et, pour l'artiste, être mentionné, dans les comptes rendus équivaut à être distingué de la masse. Sa réputation se construit sans doute davantage au moyen de ces articles que par le nombre de personnes qui ont pu voir son oeuvre. Finalement, c'est une réputation fondée, pour la majeure partie du public, sur les mots beaucoup plus que sur les images et, là encore, le critique d'art et son discours sont déterminants.

La période d'activité de Camille Claudel correspond à ce moment où de profonds bouleversements touchent l'ensemble de la société. Les débats esthétiques, parfois simultanés, rendent plus complexe, encore, un champ culturel en pleine mutation. La carrière artistique de Camille Claudel et les discours critiques qui l'évoquent doivent nécessairement être mis en relation avec ce contexte spécifique, non

---

<sup>58</sup> Raoul Sertat, "Expositions à Paris", « Littérature et Beaux-Arts », *Revue Encyclopédique Larousse*, t.II, n°42, 1er septembre 1892.

pas de manière mécanique et déterministe mais bien plutôt en soumettant les textes de notre corpus aux différents enjeux que ceux-ci peuvent voiler. Loin de servir de toile de fond, cet environnement **agit** et projette sur chaque texte, mais aussi sur leur succession, un éclairage plus net. Les conceptions scientifique, littéraire et journalistique de la critique d'art coexistent et se combinent avant de se dissocier alors que, simultanément, les moyens de reconnaissance, pour les artistes, se diversifient. Au moment où, justement, le pôle journalistique devient le lieu prépondérant de la critique, l'intérêt se centre davantage sur la personne de l'artiste que sur son oeuvre. Une lecture biographique de l'oeuvre de Camille Claudel pourrait donc s'ancrer dans ce changement de perspective, inhérent à l'histoire de la critique d'art. C'est une des hypothèses que l'étude de la succession des textes du corpus pourra permettre de vérifier. On peut d'ores et déjà supposer que, si la vie et la carrière de Camille Claudel se constituent en récits, le champ culturel de l'époque en est un des actants.

## **DEUXIEME PARTIE**

### **PREMIERES IMAGES**

Cent soixante-dix-sept textes, dans lesquels le nom de Camille Claudel est mentionné, ont été recensés. Ils ont été publiés sur une période de vingt-huit ans, entre 1885 et mars 1913, date de l'internement de l'artiste. Si la plupart ont été vérifiés sur les documents originaux, certains sont issus d'une documentation de seconde main et sont cités en tant que tels. Les articles rassemblés pour cette recherche ne présentent sans doute pas l'intégralité du témoignage critique concernant Camille Claudel pour la période étudiée. Il paraît, néanmoins, peu probable que des textes fondamentaux aient échappé à ce recensement, issu du recoupement des bibliographies d'ouvrages et d'auteurs différents. Cette volonté d'exhaustivité ne doit pas occulter une nécessaire hiérarchisation des articles. En effet, toutes les évocations de Camille Claudel et de son oeuvre ne sont pas également fécondes et leur nombre même doit être questionné afin de mieux discerner les différentes réalités qu'il recouvre.

Par ailleurs, si le contexte de publication n'est pas, en soi, véritablement déterminant, il doit, malgré tout, être pris en compte. En effet, un article publié dans une revue spécialisée, à public restreint et averti, ne peut être considéré comme ayant le même impact que l'article d'un grand quotidien. De la même manière, la position dominante de certains critiques donne davantage de poids à leurs commentaires. De plus, les comptes rendus de Salons, par leur spécificité, entrent dans une catégorie différente de celle des articles publiés en-dehors d'événements artistiques. Il convient,

dès lors, de soumettre l'ensemble du corpus à différentes modalités de classement, afin de multiplier les points de vue initiaux et d'éviter ainsi une lecture déterministe de ces données. C'est sur cette trame, véritable axe de référence, qu'apparaissent des configurations dans lesquelles des images de Camille Claudel peuvent émerger et prendre sens et profondeur.

Une vision globale de l'ensemble des textes permet, dans un premier temps, la mise en évidence de certains de leurs traits distinctifs et gouverne, ainsi, un premier mode de sélection des articles à exploiter de manière plus approfondie.

Une lecture diachronique du corpus reflète, ensuite, les aléas de la carrière de Camille Claudel et évalue son inscription à l'intérieur du système marchand-critique.

Cette analyse du corpus devrait permettre de situer chaque texte dans l'ensemble du discours critique en justifiant des rapprochements et en définissant des groupements cohérents et fructueux pour la recherche de motifs et d'images récurrents. Le choix de "textes-clés", à partir desquels un portrait peut s'élaborer, nécessite que soient combinés des éléments chronologiques, conjoncturels et formels.

Le croisement de ces diverses données fait émerger les toutes premières composantes du portrait à construire et c'est en suivant la filiation de ces idées-forces que ce portrait pourra se préciser et s'affiner.

## **I . Variété et permanence.**

L'idée d'une sélection et d'une hiérarchisation implique la définition de critères. Dès lors, cette définition pose question. Comment, en effet, adopter un point de vue libéré de toute idée préconçue et éloigné des clichés suscités désormais par le seul nom de Camille Claudel ? Quels critères objectifs prendre en compte pour retenir certains textes et en éliminer d'autres ?

La nature des textes doit être examinée ainsi que le type d'informations qu'ils transmettent. Il s'agit donc d'ébaucher un classement, d'où des constantes peuvent émerger. De plus, pour resituer chaque évocation de Camille Claudel dans l'ensemble du discours critique la concernant et pour, peut-être, en modaliser l'impact, il est nécessaire de donner une première impression générale des opinions des critiques à son sujet.

## 1. Une typologie sommaire.

Le classement des textes par leur nature fournit des éléments quant au contexte dans lequel des informations sont apportées et permet de mesurer la place de Camille Claudel dans la presse en relation ou non avec l'actualité artistique. Les nuances ainsi apportées évitent les conclusions hâtives quant au nombre de parutions dont elle est l'objet.

Il est, en effet, significatif que, si son nom apparaît dans, au moins, cent vingt-sept comptes rendus de Salons et d'expositions collectives, un seul lui est uniquement consacré. Encore ne comporte-t-il que quelques lignes... De la même manière, sur les trente-cinq articles qui l'évoquent hors de l'actualité des Salons, dix-sept concernent l'exposition à la galerie Blot, qu'elle partage avec Bernard Hoetger, trois sont consacrés à Auguste Rodin, un à Aristide Maillol et un autre aux femmes artistes. Hormis les huit articles qui se centrent sur l'entrée du *Sakountala* au Musée de Châteauroux, elle est l'unique sujet de trois articles parus en dehors de toute actualité artistique.

Une notice du *Dictionnaire Véron*, à l'occasion du Salon de 1885, deux catalogues des expositions chez Eugène Blot, l'entretien mené par Gabrielle Reval, la réponse à une enquête sur l'Impressionnisme en sculpture, la description de deux oeuvres du Salon de 1893 et deux bulletins du Musée de Châteauroux, dont l'un ne fait que reprendre de larges extraits de l'article de Mathias Morhardt, complètent ce

panorama quant à la nature des parutions dans lesquelles Camille Claudel est mentionnée.

C'est donc dans les comptes rendus de Salons qu'apparaît le plus souvent le nom de Camille Claudel. Mais la nature de ces textes et leur fonction impliquent, le plus souvent, de brefs commentaires, n'apportant que des informations sommaires qu'il est, néanmoins, nécessaire d'évaluer.

## 2 . Un nom dans une liste.

La quantité d'oeuvres exposées à chaque Salon par de nombreux artistes rend difficile l'exercice du compte rendu. Limités dans le temps, dans l'espace typographique et éditorial, les auteurs procèdent, le plus souvent, par nomenclature du nom des artistes, quelquefois accompagné du titre des oeuvres. Cependant, la seule mention du nom d'un artiste dans le compte rendu des Salons est significative d'une double distinction dans la masse : celle du jury d'admission et celle du critique. Le silence, à propos d'une oeuvre ou d'un artiste, peut être interprété comme une prise de position dévalorisante.

Le nom de Camille Claudel est cité, parmi d'autres, dans une quinzaine de comptes rendus de Salons. Ces listes suivent, le plus souvent, une appréciation d'ensemble, toujours positive dans les textes dont nous disposons. Les auteurs utilisent divers procédés de mise en relief pour attirer l'attention du lecteur vers ces oeuvres et ces artistes :

[...]Citons encore *L'Eve* de M. Marqueste ; *La Virginité* de M. Damp ; *La Çaccountala* de Mlle Claudel ; [...]¹

[...] Au milieu d'un fatras de nullités, il n'y avait guère à signaler, outre quelques envois égarés là par MM. Charles Toché, Guillaume, Engel, Melle Claudel, que des gravures japonaises tirées des collections de MM. Bing et Vever. [...]²

---

¹ Article non signé, "Sculpture", 2ème article, « Le Salon », *La Paix*, 30 mai 1888.

² Raoul Sertat, "Exposition à Paris : Blanc et Noir", « Littérature et Beaux-Arts », *Revue Encyclopédique Larousse*, n°40, t.II, 1er août 1892.

[...] Dans la sculpture où nous avons signalé le haut-relief de Constantin Meunier, il convient de mentionner la *Misère* de M. Jules Desbois, le *Dieu envolé* de Mlle Claudel, l'*Ophélie* de M. A. de Niederhausern, et les bas-reliefs de Mme Cazin.<sup>3</sup>

[...] Je veux citer sympathiquement MM. Cros, Moreau-Vauthier, Loiseau, Laurent Daragon, Octobre, Devié, Mmes Syamour et Claudel.<sup>4</sup>

Ces mentions n'ont que très peu de valeur informative : seul le nom de l'artiste est cité, l'oeuvre elle-même n'est pas toujours nommée. L'objectif du critique est ici de signaler les oeuvres qui, selon lui, méritent l'intérêt du public et de guider, ainsi, le spectateur potentiel à travers la multitude d'oeuvres soumises à son attention. Néanmoins, si une distinction s'opère entre les artistes cités et le reste des participants au Salon, cette distinction n'existe pas à l'intérieur de la liste. Camille Claudel et l'oeuvre qu'elle expose sont perçues sur le même plan que plusieurs autres. Aucun trait distinctif pouvant caractériser Camille Claudel et son oeuvre n'émerge de ces nomenclatures, qui ne seront donc pas exploitées.

Dans seize comptes rendus et un article, les énumérations se complètent d'éléments caractérisants, de forme et longueur variables, intéressants par leur récurrence, malgré des variations parfois infimes. Parmi ceux-ci, douze se réfèrent uniquement à Camille Claudel ou à son oeuvre :

[...] A la sculpture peu d'oeuvres intéressantes [...] une très belle chose de Mlle Claudel, [...]<sup>5</sup>

[...] Le reste de la sculpture ne composait au Salon d'Automne qu'une garniture de fragments et de figurines : un torse enfantin moelleux et bien venu, de M. Marque ; un groupe de Mlle Claudel, l'*Abandon*, assez beau de lignes ; [...]<sup>6</sup>

Les cinq autres englobent sous la même caractérisation plusieurs artistes, dont Rodin et Bourdelle pour trois d'entre eux. L'absence de caractérisation individuelle de Camille

---

<sup>3</sup> Raoul Sertat, "Expositions à Paris", « Littérature et Beaux-Arts », *Revue Encyclopédique Larousse*, n°42, t.II, 1er septembre 1892.

<sup>4</sup> Adolphe Dervaux, " La sculpture ", « Les Salons de 1903 : les Artistes français », *La Plume*, n°340, 15juin 1903.

<sup>5</sup> Camille Mauclair, « La Peinture et la Sculpture au Salon d'Automne », *L'Art décoratif*, décembre 1904, p.229.

<sup>6</sup> François Monod, « Le Salon d'Automne », *Art et décoration*, décembre 1905.

Claudé incite à ne pas approfondir l'analyse de ces cinq articles. Cependant, la référence à d'autres artistes, dont Rodin, pourra, peut-être nuancer l'image, donnée par les critiques, de la personnalité et de l'originalité artistiques de Camille Claudé :

[...] Ici interviennent M. Rodin, Mlle Camille Claudé, M. Emile Bourdelle... Ceux-là sont de vrais sculpteurs – le premier surtout, et hors de comparaison – [...]

Si c'est le plus souvent en une phrase que Camille Claudé est évoquée, son oeuvre appréciée, parfois sommairement décrite (c'est le cas pour une cinquantaine d'articles), des paragraphes entiers lui sont consacrés dans vingt-huit textes.

Cette évaluation, quoique superficielle, donne l'image d'une artiste qui n'est pas ignorée par la critique de son temps et qui suscite l'intérêt d'un public "spécialiste". Mais, sur qui ou sur quoi se porte cet intérêt ?

### **3 . Eléments de classification.**

Avant de traiter les informations, il convient de préciser leurs référents par un inventaire, en quelque sorte, des différents sujets traités par les énoncés : de qui et de quoi parlent les critiques ? La réponse à cette question permet de discerner les principaux éléments mis en valeur par les critiques, dans leur perception de Camille Claudé.

Certaines évocations s'attachent uniquement à l'oeuvre de Camille Claudé pour la décrire, l'analyser, l'interpréter, l'évaluer. Mais ces quatre opérations doivent encore être nuancées. Description et évaluation peuvent concerner la technique, le sujet ou la composition. L'analyse met en relation ces divers éléments en les reliant à des principes esthétiques ou à l'histoire de l'art. L'interprétation relève d'une plus grande subjectivité et met en jeu l'effet et les émotions provoqués par l'oeuvre.

---

<sup>7</sup> Paul Desjardins, « Les Salons de 1899 », 6ème et dernier article, *Gazette des Beaux-Arts*, 2ème semestre 1899, p.286.

Bien qu'une évaluation aussi précise semble difficile pour les autres textes, tant des informations d'ordre divers y sont entremêlées, il est possible de concentrer les autres sujets autour de l'artiste et autour de la personne. Mais il subsiste encore des possibilités de superposition et de glissements d'un sujet à l'autre. Ainsi, l'évocation des difficultés rencontrées par Camille Claudel participent à la fois de sa vie personnelle et de sa vie de créatrice. Par ailleurs, lorsque Camille Mauclair emploie, dans trois articles, le terme "tragique" pour qualifier Camille Claudel, une ambiguïté persiste quant au référent de ce qualificatif : s'applique-t-il à l'oeuvre, à l'artiste et à son inspiration, ou encore aux conditions de vie de la personne ? Ces lieux d'incertitude doivent être cernés afin de tirer parti des variations qu'ils peuvent entraîner dans les images de Camille Claudel.

L'identité de Camille Claudel est établie par des éléments biographiques plus ou moins détaillés, ou, plus souvent, par la mention de son nom et de son titre. Trois articles évoquent son aspect physique. En ce qui concerne sa personnalité, il existe une perméabilité entre la créatrice et la femme, avec, là encore, des possibilités de glissements par généralisation de sa personnalité d'artiste vers certains traits de son caractère.

La créatrice est présentée selon de multiples angles d'approche : son style, son inspiration, sa pratique, sa sensibilité, sa technique d'exécution, ses conditions de vie et de travail, les obstacles qu'elle rencontre, l'injustice qu'elle subit, sa filiation avec des artistes du passé ou contemporains, la proximité de son art avec celui de Rodin, avec celui de Paul Claudel, son parcours, son talent.

Ces thèmes constituent les principales sources d'images du discours critique contemporain de Camille Claudel et structurent notre recherche.

---

<sup>8</sup> "[...] Mlle Claudel tragique et fiévreuse [...]", « Auguste Rodin », *Revue des Beaux-Arts et des Lettres*, 1er janvier 1899. "[...] la tragique Mlle Camille Claudel.", « La Décennale Française », *La Grande Revue de l'Exposition*, juin 1900. "Mademoiselle Claudel [...] partage les qualités de puissance tragique de son frère. [...]", « L'Art des Femmes peintres et sculpteurs », *La Revue des Revues*, 3ème trimestre 1901, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel, Op. cit.*, p.187.

## 4 . Une convergence de jugements.

La notion de critique est inséparable de l'idée de jugement et l'évaluation est une des principales fonctions du critique. Mais de quelle évaluation parle-t-on ? Evaluation d'une ou de quelques oeuvres ? Evaluation d'une démarche artistique ou d'une personnalité ? Evaluation de l'ensemble des productions ? Le contexte culturel de l'époque montre que les critiques valorisent l'originalité, l'individualité ainsi que la filiation avec les oeuvres du passé. Comment Camille Claudel s'inscrit-elle par rapport à ces valeurs de référence ? Les réponses à ces questions donnent un cadre général à la manière dont Camille Claudel fut perçue par ses contemporains : l'image qui fut donnée d'elle et de son oeuvre par l'intermédiaire de la presse est-elle négative ou positive ?

Le nombre d'opinions négatives est, en fait, très restreint par rapport à l'ensemble du corpus. En effet, seules six mentions comportent sans conteste un jugement purement négatif. Toutes se trouvent dans des comptes rendus de Salons et les auteurs en sont différents. Leur petit nombre rend peu probante une répartition dans le temps : l'une date de 1893, deux autres de 1897, deux sont parues en 1902 et une autre en 1903. De même, la distribution éditoriale de ces opinions négatives est dispersée et n'est guère significative. Il faut évidemment souligner la possibilité que d'autres jugements existent et aient échappé aux recherches.

Ces six évaluations portent sur l'oeuvre, mais, à travers cette dernière, cinq d'entre elles mettent en cause le style de la créatrice. Quatre critiques proposent une brève argumentation, mais un seul l'accompagne d'éléments prescriptifs, issus de principes esthétiques. L'argumentaire des trois autres reste subjectif et reflète l'impression personnelle du critique.

Ces appréciations négatives équivalent à une nette prise de position, mais d'autres sont infiniment plus nuancées. Il faut distinguer, en effet, les opinions explicitement exprimées de celles qui sont sous-entendues, en quelque sorte, par le ton, l'emploi de formules contradictoires et de modalisations ou le contexte général de

l'article, du paragraphe... Cette ambiguïté réside dans cinq énoncés pour lesquels c'est, en dernier lieu, au lecteur d'interpréter le discours du critique. L'avis du lecteur est également sollicité, lorsque, l'auteur nuance son évaluation en distinguant, par exemple, l'oeuvre exposée du talent de l'artiste, ou encore, lorsque la référence à Rodin dévalorise l'oeuvre et la personnalité de Camille Claudel.

Certains textes expriment moins l'opinion du critique que celle communément établie par d'autres (public des Salons, autres critiques, critique parisienne...). Ainsi, on peut définir comme neutre le degré d'opinion émis dans dix textes.

La quantité et la diversité des énoncés, examinées selon plusieurs points de vue, offrent déjà quelques précisions quant à la perception de Camille Claudel par la presse contemporaine. L'absence de toute information dans certains comptes rendus permet de les écarter d'une étude plus approfondie. Leur nombre assez restreint met en évidence *a contrario* le foisonnement d'expressions caractérisant Camille Claudel, dans les comptes rendus de Salons, pourtant réputés pour leur concision. Si beaucoup d'entre eux se centrent sur l'oeuvre, d'autres dépassent ce cadre et évoquent la créatrice. Si bien qu'une relation entre le sujet traité et le type de texte ne peut être établie de manière systématique. En revanche, la définition du sujet de chaque texte conduit à des groupements, qui se subdivisent encore selon les thématiques abordées. L'ensemble des textes suscite l'image, encore très imprécise, d'une artiste au talent reconnu, très peu décriée par les critiques de son temps, qu'ils s'apparentent à des courants modernistes ou plus traditionnalistes.

La mise en relation des textes parus avec une lecture chronologique de la carrière de Camille Claudel permet d'apprécier l'influence du discours critique sur son parcours artistique.

## II . La presse : échos d'une carrière.

L'interprétation des textes évoquant Camille Claudel doit prendre en compte les relations qui s'établissent entre leur parution, l'actualité artistique et le déroulement de la carrière de l'artiste. La succession des articles dans lesquels Camille Claudel est évoquée entre 1885 et 1913 reflète à la fois sa carrière et le degré de son implication dans le système "marchand-critique" tel que nous l'avons évoqué plus haut. Une lecture diachronique de l'ensemble des articles du corpus, mise en parallèle avec le déroulement de la carrière de Camille Claudel, offre une première perspective générale. Néanmoins le degré d'influence des critiques sur la trajectoire de Camille Claudel doit être envisagée avec prudence. Il s'agit donc de resituer les points de vue des critiques dans la dynamique d'un parcours artistique individuel.

### 1 . Les débuts.

Jusqu'en 1893, c'est surtout dans les revues spécialisées, artistiques et littéraires que le nom de Camille Claudel et son oeuvre sont cités. Les commentaires se limitent, le plus souvent, à une phrase brève, appréciative ou descriptive. Seul, Paul Leroi, dans *L'Art*, lui consacre un paragraphe entier avec des indications biographiques et entre dans l'analyse de manière plus approfondie. En 1888, la récompense obtenue au Salon par *Sakountala* lui ouvre les chroniques artistiques des grands quotidiens tels *Le Voltaire*, *Le National*, *L'Intransigeant*...

Mais c'est en 1893, avec *La Valse* et *Clotho*, que les articles mentionnant Camille Claudel se multiplient, s'étoffent et s'étendent à la presse à grand tirage. C'est, tout d'abord, Armand Dayot, Inspecteur des Beaux-Arts, qui évoque sa visite à l'atelier de Camille Claudel et la probabilité d'une commande de l'Etat, dans un article du *Figaro Illustré*<sup>9</sup>, article au titre significatif : « Portraits d'artistes ». Au moment du Salon, Mirbeau lui consacre un long paragraphe, aux accents lyriques, dans le

---

<sup>9</sup> Paul Leroi, « Salon de 1886 », *L'Art*, t.II de l'année, 1886.

<sup>10</sup> Armand Dayot, "Portraits d'artistes", « La Vie artistique », *Le Figaro illustré*, 1893.

*Supplément illustré du Journal*<sup>11</sup> du 12 mai 1893. La réputation d'Octave Mirbeau et l'audience, alors en pleine expansion, du *Journal*, donnent à cet article une importance décuplée. En outre, ce quotidien s'adresse à un public plus large et moins initié que celui des publications spécialisées. Une partie du texte de Mirbeau est reprise par Lucien Bourdeau, dans le *Supplément de La Revue Encyclopédique Larousse* du 15 août 1893. Les comptes rendus sont presque unanimes quant à la valeur symbolique de l'oeuvre et aux qualités de l'artiste. Seule, l'image qu'utilise Henri Bouchot, dans la *Gazette des Beaux-Arts*<sup>12</sup>, est dépréciative. Mais nulle argumentation ne vient l'étayer précisément et elle fait partie d'un point de vue global sur les oeuvres du Salon, dont la sélection est décriée avec ironie.

Camille Claudel est, alors, reconnue par la critique comme artiste de talent et son avenir artistique semble plein de promesses. On attend la confirmation des marques du génie, que certains critiques discernent en elle.

## 2 . Les premiers portraits.

Entre octobre et décembre 1895, l'entrée du *Sakountala* au musée de Châteauroux provoque un début de polémique entre deux journaux régionaux, le *Journal du Centre*<sup>13</sup> et le *Journal du Département de l'Indre*<sup>14</sup>. Gustave Geffroy y participe par un article du *Journal*<sup>15</sup>, le 15 décembre 1895, article repris deux jours plus tard par le *Journal du Département de l'Indre*, puis à nouveau dans le *Bulletin du Musée de Châteauroux*<sup>16</sup>. Néanmoins, cette controverse reste circonscrite à une

---

<sup>11</sup> Octave Mirbeau, « Ceux du Champ-de-Mars », *Supplément illustré du Journal*, 12 mai 1893, in *Combats esthétiques* 2, éd. établie et présentée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Séguier, 1993, p.33 à 35.

<sup>12</sup> Henri Bouchot, "III. La Sculpture", « Les Salons de 1893 », *Gazette des Beaux-Arts*, 3ème et dernier article, t.10, 1893.

<sup>13</sup> Article non signé, "Lettre d'un Bourgeois Grincheux", « Tribune publique », *Journal du Centre*, 21 novembre et 18 décembre 1895, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel, Op. cit.*, p.126 à 128 et 131 à 133.

<sup>14</sup> Article non signé, *Journal du Département de l'Indre*, 10, 14 et 15 octobre 1895, 11 et 12, 18 et 19 novembre 1895, 16 et 17 décembre 1895.

<sup>15</sup> Gustave Geffroy, "Camille Claudel à Châteauroux", « L'Art aujourd'hui », *Le Journal*, 15 décembre 1895.

<sup>16</sup> Lucien Jouve, « Don fait au Musée. SAKOUNTALA, groupe en plâtre patiné par Camille Claudel », *Bulletin du Musée de Châteauroux*, 1895.

échelle locale et ne s'étend pas à la presse nationale, malgré l'intervention de Gustave Geffroy, d'Armand Dayot et d'Armand Sylvestre. On peut se demander si le véritable objet du débat, outre la concurrence de deux journaux régionaux, n'est pas une volonté de montrer l'indépendance du goût local vis-à-vis de la critique et du public parisiens. L'examen des articles permettra de vérifier cette hypothèse.

Hormis cet épisode, le nom de Camille Claudel n'apparaît dans la presse que dans les comptes rendus de Salons, avec tout le laconisme que supposent ces exercices. Les informations la concernant, quand elles existent, sont donc très succinctes. Sa participation aux Salons est soulignée dans de nombreuses revues spécialisées mais finalement très peu dans la presse visant un lectorat plus large. En 1896, sous le titre « La Femme moderne par elle-même<sup>17</sup> », la *Revue Encyclopédique Larousse* veut "donner un reflet de [ la ] personnalité intellectuelle" des femmes artistes. Illustré d'une photographie du *Buste de Rodin* et d'une autre de l'artiste elle-même, le paragraphe concernant Camille Claudel donne quelques éléments biographiques et retrace sa carrière.

Le premier article important qui lui est uniquement consacré est publié en octobre 1897, dans *La Revue Idéliste*<sup>18</sup>. L'auteur, Henry de Braisne, trace un portrait complet de l'artiste, mais surtout de la femme et des difficultés qu'elle rencontre. Il réfute la "rumeur" selon laquelle Camille Claudel abandonnerait la sculpture. Le thème du renoncement à la sculpture est apparu, semble-t-il, dans l'article d'Octave Mirbeau, en mai 1895. Il n'est pas véritablement envisagé dans les articles d'autres critiques, mais il est sous-jacent au thème, fécond celui-là, de la vaillance et du courage de l'artiste. En mars 1898, Mathias Morhardt publie « Mademoiselle Camille Claudel<sup>19</sup>», dans le *Mercure de France*. C'est à partir des informations données par Camille Claudel que Mathias Morhardt a élaboré son article, soumis à l'approbation finale de

---

<sup>17</sup> Article non signé, « La Femme moderne par elle-même », *Revue Encyclopédique Larousse*, n°169, 28 novembre 1896.

<sup>18</sup> Henry de Braisne, « Camille Claudel », *La Revue Idéliste*, n°19, 1er octobre 1897, p. 357 à 359.

<sup>19</sup> Mathias Morhardt, « Mademoiselle Camille Claudel », *Mercure de France*, mars 1898, p.709 à 755.

l'artiste et à l'avis de Rodin, comme en témoigne leur correspondance. Le texte semble donc avalisé, cautionné par Camille Claudel et peut être considéré comme l'écho de sa parole. Mais cet écho est encore filtré par la personnalité du rédacteur et par son écriture, elle-même influencée par le lectorat visé. On peut donc supposer que le portrait que trace Mathias Morhardt est relativement fiable, avec toutes les modalisations qu'exige le contexte, et qu'il correspond peu ou prou à l'image que Camille Claudel souhaite donner d'elle-même et de son oeuvre.

Publié hors la période des Salons et sans qu'une exposition personnelle le justifie, cet article se situe bien dans la perspective d'une critique fondée davantage sur l'artiste et sur l'ensemble de sa carrière que sur l'exposition de quelques oeuvres.

### 3 . L'année 1905.

Il faut attendre 1905 et l'article de Paul Claudel « Camille Claudel statuaire<sup>20</sup> », dans la revue *L'Occident*, pour que paraisse un texte d'importance comparable, quoique limité à l'art de Camille Claudel. Certes, en 1901, dans *La Revue des Revues*<sup>21</sup>, Camille Mauclair considère "Mademoiselle Claudel" comme "la femme artiste la plus considérable de l'heure présente", mais il s'agit d'une partie d'un article plus général consacré à « L'art des femmes peintres et sculpteurs ».

La fin de l'année 1905 et le début de 1906 sont marqués par l'exposition des sculptures de Camille Claudel et de Bernard Hoetger dans la galerie d'Eugène Blot et par la participation de Mademoiselle Claudel au Salon d'Automne. Les deux événements sont largement développés dans la presse, comme le nombre d'articles en témoigne. Dix-sept critiques évoquent l'exposition chez Blot, dix autres le Salon d'Automne. Il faut ajouter à cela le texte de Paul Claudel, ainsi que l'article de Mirbeau<sup>22</sup>, consacré à Aristide Maillol qui donne Camille Claudel pour "exemple magnifique" d'"artiste complet", et un article de Louis Vauxcelles<sup>23</sup> sur l'Exposition des Femmes peintres et sculpteurs. La diversité des organes de publication permet de supposer une large diffusion des informations véhiculées. En effet, et contrairement aux comptes rendus de salons, les deux expositions sont aussi bien commentées dans les quotidiens, les revues mondaines, les revues littéraires que dans les revues plus spécifiquement artistiques.

Une thématique émerge de l'ensemble des articles de cette période : jusqu'alors la carrière de Camille Claudel semblait, pour les critiques, tournée vers l'avenir ; c'est l'attente de la consécration, de la reconnaissance concrétisée par quelques commandes. Or, en 1905 et en 1906, l'évocation de Camille Claudel s'accompagne de regrets, mais

---

<sup>20</sup> Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire », *L'Occident*, août 1905, article repris en juillet 1913, dans *L'Art décoratif*, n°193.

<sup>21</sup> Camille Mauclair, *Op. cit.*

<sup>22</sup> Octave Mirbeau, « Aristide Maillol », *La Revue*, 1er avril 1905, in *Combats esthétiques 2*, *Op. cit.*, p.395.

<sup>23</sup> Louis Vauxcelles, « Le vernissage des Femmes peintres et sculpteurs », *Gil-Blas*, 9 février 1906.

aussi de reproches quant à l'ignorance et au mépris de l'Institut à son égard. La trajectoire de l'artiste n'apparaît plus comme ascendante, mais plutôt comme stagnante ou même fléchissante. Le thème de la génialité est mis en parallèle, non pas avec une incompréhension du public ou de la critique, mais avec une méconnaissance et une négligence de l'Institut et de l'Etat. Il peut, effectivement, sembler paradoxal qu'une artiste aussi peu décriée dans le discours critique, n'obtienne pas de commande publique et, par conséquent, ne soit pas reconnue, d'une manière effective, par l'Etat.

Un triple infléchissement transparait donc, à partir de 1905 : le nom de Camille Claudel apparaît davantage dans les journaux non spécialisés que dans les revues artistiques et littéraires. Ces articles sont centrés sur l'attitude des représentants de l'Etat face à son oeuvre plus que sur l'oeuvre elle-même et les qualités de l'artiste. Enfin, le nombre des mentions du nom de Camille Claudel dans la presse diminuent nettement à partir de 1906. Certes, elle ne participe plus, alors, aux Salons, mais elle expose à la galerie d'Eugène Blot en 1907, en 1908 et à l'Exposition des Femmes peintres et sculpteurs, en 1910.

Cependant, si son nom disparaît peu à peu des chroniques artistiques et des comptes rendus de Salons, il occupe encore, pendant quelque temps, une petite place dans la rubrique des faits divers et dans quelques chroniques politiques, en 1913 et 1914, après son internement. Le motif de l'injustice subie par l'artiste se déplace, alors, vers le motif de l'injustice subie par la femme. C'est, en quelque sorte, par ce même biais, mais inversé, que Camille Claudel réapparaît au début des années 1980...

## 4 . Une place dans le système.

L'exposition à la galerie d'Eugène Blot, en décembre 1905 bénéficie d'une large couverture par l'ensemble de la presse. On pourrait parler, aujourd'hui, de publicité. Camille Claudel semble, à ce moment, s'intégrer dans le "système marchand-critique". Mais il est possible que quelques éléments fassent obstacle au succès de l'entreprise.

Le Salon d'Automne de 1905 présente mille six cent vingt-cinq oeuvres de trois cent quatre-vingt-dix-sept artistes. Les oeuvres de Matisse, Derain, Vlaminck, Manguin, Marquet et Puy sont distinguées par la critique comme innovantes et regroupées sous le terme "fauves". Le critique Louis Vauxcelles<sup>4</sup> est à l'origine de cette dénomination. On peut supposer que le public a été attiré par l'aura de scandale créée par la présence de cette peinture "révolutionnaire", scandale encore attisé par le refus du Président de la République d'inaugurer le Salon. L'inédit, l'originalité, tant recherchés par les amateurs, étaient donc du côté de ces jeunes peintres :

Sans eux [les Fauves], le Salon d'automne n'aurait pas existé : il serait tombé de lui-même. Ils y ont représenté la vie, la curiosité, l'élément nouveau qui attirait le public cultivé.<sup>5</sup>

Si Camille Claudel a, sans doute, bénéficié du mouvement de curiosité impulsé par ce nouveau courant artistique, *L'Abandon*, oeuvre qu'elle exposait, ne présentait pas le même caractère de nouveauté. L'oeuvre est reconnue et appréciée mais elle n'ouvre pas le champ à un débat esthétique. Elle ne perturbe, ni ne bouleverse les habitudes et l'attente du public.

Louis Vauxcelles, inventeur du terme "fauve", est également le préfacier des catalogues des deux expositions à la galerie Blot, en 1905 et en 1907, année où, justement, les oeuvres de Camille Claudel sont présentées en même temps que celles de trois peintres fauves : Manguin, Puy et Marquet. La préface marque nettement une différence de

---

<sup>24</sup> Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil-Blas*, 17 octobre 1905.

<sup>25</sup> Michel Puy, « Les fauves », *La Phalange*, n°2, 15 novembre 1907, cité par Roger Benjamin, « Métaphore et scandale au Salon », *Le Paysage fauve*, Paris, Editions Abbeville, 1991, p.245.

traitement entre ceux-ci, considérés dans leurs débuts d'une oeuvre prometteuse, à l'avant-garde, en quelque sorte, et celle-là, qui donne depuis "vingt années et plus [...] l'exceptionnel témoignage de son talent<sup>26</sup>". Les mots mêmes, qu'emploie Louis Vauxcelles, pour qualifier le travail de Camille Claudel, ont déjà été écrits et publiés : la "virilité", la "hardiesse lyrique de la pensée", la comparaison avec Berthe Morisot, le "génie"... Tout a déjà été dit. Est-ce à dire que, pour le critique, tout est déjà écrit ? Camille Claudel ne se situe pas ou plus à l'avant-garde du champ artistique. Pour les collectionneurs, cela signifie que son oeuvre risque de ne pas acquérir énormément de valeur financière dans l'avenir. C'est un aspect souligné par Louis Vauxcelles dans sa préface :

[...] je crois fermement que ceux qui, à l'heure actuelle, acquerront des Puy, des Manguin, des Marquet, ne le regretteront pas plus, un jour prochain, que les clairvoyants connaisseurs qui achetèrent, il y a quelques trente années, les tableaux des aînés glorieux, ces impressionnistes que la Bétie huait et affamait. Patience. Ces jeunes-là marchent en tête de leur génération. [...]<sup>27</sup>

Si l'on considère que chaque critique cherche, comme l'artiste, à se démarquer de ses confrères, Louis Vauxcelles peut jouer sa réputation et son autorité en défendant l'art fauve à un moment où il est encore rejeté par la majeure partie des critiques. En 1905 et en 1907, l'art de Camille Claudel n'offre sans doute plus cette opportunité.

Certains traits de la personnalité de Camille Claudel ont, également, pu entraver le nécessaire travail d'investigation des critiques. En effet, alors que la conception journalistique devient dominante dans la critique d'art et que, par conséquent, l'intérêt des journalistes et des lecteurs se porte sur l'artiste, ce dernier est amené à parler de lui et à accepter des entretiens qui fournissent la trame des articles. Or, Camille Claudel, selon les auteurs des articles qui lui sont entièrement consacrés, ne semble se prêter au jeu des entretiens qu'avec énormément de résistance. "Dédaigneuse

---

<sup>26</sup> Louis Vauxcelles, Préface du *Catalogue de l'exposition de Sculptures nouvelles par Camille Claudel et de peintures par Manguin, Marquet, Puy, du 24 octobre au 10 novembre 1907, à la galerie Eugène Blot, Paris, 1907.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

des coteries salonniers<sup>28</sup>", "Les salons parisiens ne l'ont jamais vue<sup>29</sup>", "Indépendante du bruit qui peut se faire autour d'elle, elle ne pense qu'à la sculpture<sup>30</sup>"... Elle hésite à accepter la publication de l'article de Mathias Morhardt et Gabrielle Reval souligne "ce retrait un peu farouche<sup>31</sup>". Cette méfiance à l'égard des critiques et des journalistes, ce parti-pris de silence autour d'elle a, sans doute, pu nuire, si ce n'est à sa carrière, du moins à sa notoriété auprès du grand public et, par conséquent, à la vente de ses sculptures.

Cet aperçu de la carrière de Camille Claudel à travers la presse de son temps témoigne, tout à la fois, d'une reconnaissance de son talent par les critiques, de l'ignorance dans laquelle l'Etat semble la maintenir et d'une réticence à réellement participer au système. Réticence qui s'inscrit, d'ailleurs, dans un schéma assez paradoxal puisque, d'une part, Camille Claudel expose de manière régulière aux Salons, mais, d'autre part, elle semble difficilement accepter les contraintes inhérentes au jeu social auquel l'artiste doit participer pour atteindre à une véritable notoriété. Cet apparent paradoxe peut se résoudre si l'on distingue le système des Salons du système marchand-critique. Il semble que, si Camille Claudel occupe sa place dans le premier, elle ne parvient pas à réellement s'intégrer dans le second et à en exploiter les possibilités.

Par ailleurs, un second paradoxe subsiste, quant à son oeuvre, qui, d'une part, ne peut être véritablement relié à un des mouvements qui bouleversent le champ artistique mais qui, d'autre part, pourrait être revendiqué par les courants symboliste, impressionniste ou même par un certain académisme. Cette impossibilité à réduire l'oeuvre de Camille Claudel à un mouvement, à une théorie aurait pu prouver son indépendance et l'autonomie de sa recherche artistique, mais ne suivant personne tout

---

<sup>28</sup> Louis Vauxcelles, "Exposition Camille Claudel et Bernard Hoetger", « La Vie artistique », *Gil-Blas*, 4 décembre 1905.

<sup>29</sup> Henry de Braisne, *La Revue Idéaliste*, *Op. cit.*

<sup>30</sup> Mathias Morhardt, « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>31</sup> Gabrielle Reval, « Les artistes femmes au Salon de 1903 », *Femina*, n°35, 1er mai 1903, p.520-521.

se passe comme si elle était à la remorque de tous ; tout se passe comme si son oeuvre était toujours considéré comme étant en devenir, comme celui d'une éternelle débutante...

Cette analyse du corpus dans son ensemble offre un reflet encore très vague de la perception de Camille Claudel par ses contemporains. Cette ébauche doit être précisée par l'interprétation des informations qu'apporte chaque texte. Mais cette vision d'ensemble permet de discerner les trois grandes composantes du portrait de Camille Claudel, issues des sujets essentiels des textes : l'oeuvre, l'artiste, la personne. Des thématiques, des motifs émergent et s'articulent autour de ces composantes. Le retour aux textes, regroupés selon ces dénominateurs communs, s'impose afin de préciser ces premières esquisses.

## TROISIEME PARTIE

### CAMILLE CLAUDEL EN PERSONNE.

En 1886, dans la revue *L'Art*<sup>1</sup>, Léon Gauchez, sous le pseudonyme de Paul Leroi, consacre la dernière partie de son compte rendu du Salon à Camille Claudel, lui accordant ainsi une place privilégiée parmi les autres exposants. Illustré de trois reproductions de fusains de l'artiste, cet article possède une valeur inaugurale puisqu'il présente Camille Claudel et cherche à attirer l'attention à la fois sur ses sculptures et sur le début de carrière de leur créatrice, incitant ainsi les lecteurs à suivre son travail et ses progrès. C'est donc un article doublement révélateur : d'une part, il fait connaître Camille Claudel aux lecteurs qui lui sont contemporains et, d'autre part, pour nous, lecteurs postérieurs, il met en lumière les éléments qui ont, d'emblée, paru suffisamment caractériser l'artiste pour la distinguer de la masse des autres participants au Salon.

L'article de Paul Leroi traite avant tout d'une artiste dont le critique a remarqué les oeuvres. Par conséquent, les qualités artistiques de Camille Claudel sont au coeur du texte et son oeuvre est analysée. Le critique légitime son opinion en la référant à celle d'artistes au talent reconnu : Alfred Boucher, Paul Dubois, Auguste Rodin et Léon Lhermitte, qui, déjà, ont perçu et suffisamment apprécié le talent de Camille Claudel pour l'encourager et la conseiller. En outre, il inscrit la créatrice dans un système de filiation avec les sculpteurs florentins de "la plus pure période de la Renaissance". L'originalité de la personnalité artistique de Camille Claudel est mise en évidence, sous réserve de la confirmation de son individualité et de son talent dans les

---

<sup>1</sup> Paul Leroi, « Salon de 1886 », *L'Art*, t.II de l'année, 1886.

oeuvres à venir. Le critique met en relief l'admiration de Camille Claudel pour son maître, Rodin, et le risque majeur pour "la jeune artiste" d'un effacement de sa personnalité et de son originalité sous l'influence dominatrice de Rodin.

Certes, la sphère privée est abordée de manière moins nette et elle est très peu approfondie. Hormis l'indication de la ville natale de l'artiste, les informations biographiques se limitent aux années d'apprentissage, sans date précise. On apprend, néanmoins, l'existence d'un frère. La jeunesse de l'artiste est soulignée avec insistance, de même que sa précocité, et quelques traits de sa personnalité apparaissent : modestie accompagnée du "sentiment de sa valeur", passion, perfectionnisme. En cela, l'article de Paul Leroi se distingue de la plupart des comptes rendus de Salons publiés ensuite sur Camille Claudel, car ces derniers offrent surtout un point de vue sur les caractéristiques des oeuvres exposées et n'évoquent que très rarement la vie de l'artiste.

Quoique très succinctes, ces informations nous semblent donc essentielles, car elles désignent et situent Camille Claudel. En effet, dans ce premier article, Paul Leroi pose des éléments permettant d'identifier, de caractériser et de distinguer l'artiste. Exploités de diverses manières dans certains textes de notre corpus, quelques uns de ces éléments peuvent se constituer en motifs, suivant les composantes du portrait que nous nous proposons de mettre en évidence. Ainsi, en offrant les premières formes de dénomination et d'identification de Camille Claudel, le texte de Paul Leroi apparaît comme un fil directeur possible pour notre approche des autres articles, qui déclinent thèmes et motifs en des variantes qu'il est nécessaire de relever et de comparer afin de savoir de quelle manière a pu évoluer cette première perception : garde-t-elle une certaine stabilité malgré les variantes de temps, d'auteur et de nature des publications ? Comment est-elle complétée, affinée par l'émergence d'autres informations ?

Pour en juger, il semble pertinent de suivre la trame de l'article de Paul Leroi et d'explorer les pistes qu'il ouvre. Même si le domaine privé ne constitue pas l'objet essentiel du discours critique, l'identification de l'artiste passe par des informations

minimales quant à ses origines et à sa biographie et il est nécessaire, dans un premier temps, d'examiner la manière dont les critiques ont appréhendé ce domaine.

Si Paul Leroi ne décrit pas la physionomie de l'artiste, il insiste sur sa jeunesse et reprend ce thème dans les deux comptes rendus suivants. Cette récurrence doit être, dans un deuxième temps, vérifiée et interrogée dans l'ensemble des textes de notre corpus.

Par ailleurs, les interférences entre personnalité de la femme et personnalité de l'artiste sont multiples, si bien que la caractérisation de l'artiste ne peut être totalement détachée de celle de la femme. En effet, le vocabulaire employé par les critiques peut être ambigu, pouvant caractériser aussi bien l'artiste que la personne. Il est, de plus, nécessairement marqué par les habitudes stylistiques de l'époque. Ces remarques sont autant de mises en garde contre des certitudes trop ancrées.

Il s'agit moins, par la mise en relation de tous ces éléments, d'offrir un portrait stable de la personne que de multiplier les points de vue, en les nuancant les uns par les autres, et d'ouvrir, ainsi, le champ des possibles.

## **I . Les origines.**

Pour faire accéder le nom de Camille Claudel à une certaine notoriété chez ses lecteurs, Paul Leroi fait le choix de raconter tout d'abord l'histoire, en quelques lignes, d' "une jeune fille, originaire de La Fère en Tardenois [*sic*], dans le département de l'Aisne", découverte par Alfred Boucher. Informations biographiques sommaires qu'il s'agit, pour nous, de compléter par les textes publiés ensuite et évoquant les origines géographiques et familiales de l'artiste, mais aussi sa parenté avec Paul Claudel.

### **1 . Le pays.**

La désignation de la petite ville natale de Camille Claudel, Fère-en-Tardenois, n'apparaît que dans trois des articles de notre corpus : celui de Paul Leroi en 1886, celui de A. Hustin, dans *Le Courrier de l'Aisne*<sup>2</sup> en 1892 "A la sculpture, Mlle Camille Claudel, de Fère-en-Tardenois [...]" et, enfin, la note biographique de la *Revue Encyclopédique Larousse*<sup>3</sup>, en 1896 : "Née à Fère-en-Tardenois."

En 1898, pour le journaliste du *Journal de l'Aisne*<sup>4</sup>, elle est "notre aimable compatriote" et Gabrielle Reval, en 1903, indique que l'artiste est "Venue de Nogent à l'âge de quinze ans"<sup>5</sup>, informations erronées puisqu'avant Paris, la famille Claudel habitait Wassy-sur-Blaise et que Camille Claudel avait dix-sept ans à son arrivée dans la capitale, en 1881. Mathias Morhardt, en 1898, évoque, pour lieu de naissance, "un petit village du département de l'Aisne"<sup>6</sup>. Or, Fère-en-Tardenois n'est pas "un petit village", mais plutôt un gros bourg. Confusion avec Villeneuve-sur-Fère, où la famille Claudel a emménagé après Fère-en-Tardenois ? La remarque est moins anodine qu'il n'y paraît, car c'est encore Villeneuve-sur-Fère qu'Henry de Braisne désigne comme le "pays" de Camille Claudel, notant ainsi une appartenance au territoire dont elle est issue du côté maternel. Il est, après tout, plausible que Camille Claudel, fière de ses origines provinciales, les aient non seulement assumées mais, peut-être, revendiquées comme une marque distinctive dans le microcosme parisien<sup>8</sup>.

D'autres auteurs utilisent des images qui reprennent, sous d'autres formes, la question des origines. Camille Mauclair, en 1901, et Louis Vauxcelles, en 1905, par exemple, privilégient l'ascendance paternelle. Pour le premier, Camille Claudel est une "Lorraine,

---

<sup>2</sup> A. Hustin, « Les artistes de l'Aisne au Salon, Champ-de-Mars », *Le Courrier de l'Aisne*, 22 mai 1892, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel, Op. cit.*, p. 94.

<sup>3</sup> Anonyme, « La Femme moderne par elle-même », *Revue Encyclopédique Larousse*, n°169, 28 novembre 1896.

<sup>4</sup> Anonyme, article sans titre, *Le Journal de l'Aisne*, 12 mai 1898, Laon.

<sup>5</sup> Gabrielle Reval, « Les Artistes Femmes au Salon de 1903 », *Femina*, n°35, 1er mai 1903, p.520-521.

<sup>6</sup> Mathias Morhardt, « Mademoiselle Camille Claudel », *Mercure de France*, mars 1898, p.709 à 755.

<sup>7</sup> Henry de Braisne, « Camille Claudel », *La Revue Idéaliste*, n°19, 1er octobre 1897, p.357 à 359.

<sup>8</sup> Dans son *Journal*, Edmond de Goncourt évoque les "dires originaux" et le "parler aux lourdeurs paysannesques" de Camille Claudel. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire et artistique*, 8 mars 1894, 4 vol., Paris, Fasquelle et Flammarion, 1959.

de robuste race agreste<sup>9</sup>", et une "Lorraine agreste<sup>10</sup>", pour le second. On peut, tout d'abord, s'interroger sur l'emploi du qualifiant "robuste" et sur ses implications possibles. Le critique caractérise, de manière explicite, non pas la personne, mais la "race" dont elle est issue. Mais on peut logiquement déduire que Camille Claudel possède les caractères propres à sa "race". Ce pourrait être, pour Camille Mauclair, une manière habile de souligner l'impression de force, de résistance et de solidité qui se dégagent de la personne de Camille Claudel, sans risquer d'être soupçonné de goujaterie. Par ailleurs, cette expression introduit, dans l'article de Camille Mauclair, la description physique de l'artiste, si bien que le qualifiant "robuste" peut, effectivement, être considéré comme une caractéristique de l'apparence de Camille Claudel.

La reprise du qualifiant "agreste" mérite aussi que l'on s'y attache. Le sens littéral marque un rapport aux champs et à la campagne et le sens figuré, qui nous intéresse ici, témoigne d'un "caractère de rusticité sauvage<sup>11</sup>" auquel s'ajoute le sème de "solitude<sup>12</sup>". Or, Camille Mauclair renchérit sur l'idée de solitude en décrivant "Mademoiselle Claudel" comme "une solitaire jeune femme".

L'image champêtre se poursuit chez Gabrielle Reval<sup>13</sup>, qui trouve "un charme virgilien" aux yeux de Camille Claudel "puisqu'ils évoquent tout de suite la fraîcheur des bois". Plus loin, elle parle "d'une nature profondément personnelle, qui vous attire par sa grâce et vous repousse par sauvagerie". Pour elle, "tout le caractère de Mlle Claudel est dans ce retrait un peu farouche". La référence à l'auteur des *Bucoliques* et des *Géorgiques* renforce le rapport à la nature et à la campagne présent dans "agreste" et l'idée de sauvagerie réapparaît dans l'évocation de la "nature" de Camille Claudel.

---

<sup>9</sup> Camille Mauclair, « L'Art des Femmes peintres et sculpteurs », *La Revue des Revues*, 3ème trimestre 1901, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, *Op. cit.*, p.187.

<sup>10</sup> Louis Vauxcelles, Préface du *Catalogue de l'Exposition d'Oeuvres de Camille Claudel et Bernard Hoetger, du 4 au 16 décembre 1905*, Paris, 1905. Préface reprise dans l'article du même auteur « La Vie artistique : exposition Camille Claudel et Bernard Hoetger », *Gil-Blas*, 4 décembre 1905.

<sup>11</sup> Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 4 volumes, Monte-Carlo, Editions du Cap, 1973.

<sup>12</sup> René Bailly, *Dictionnaire des Synonymes de la Langue française*, Paris, Larousse, édition de 1972, p.115.

<sup>13</sup> Gabrielle Reval, « Les Artistes femmes au Salon de 1903 », *Op. cit.*, p.520-521.

Si la mention de la ville natale de l'artiste n'est, en soi, guère significative, les éléments qui s'y rattachent de manière transversale, en quelque sorte, sont déjà révélateurs d'un point de vue, partagé par divers auteurs et à des moments différents, quant à la personnalité de Camille Claudel. Son enfance à la campagne semble être un élément important, permettant de la caractériser. Est-ce l'artiste elle-même qui insiste sur cette origine ou bien les critiques y voient-ils une sorte d' « exotisme » par comparaison avec le milieu artistique parisien ? Seules, des concordances avec d'autres types de témoignage pourraient donner quelques éléments de réponse.

## 2 . La famille.

Trois des articles de notre corpus évoquent le père de Camille Claudel et un seul d'entre eux évoque sa mère ou, plus exactement, distingue les deux ascendances, vosgienne et picarde. La première indication date de 1896 et apparaît dans la notice biographique, déjà citée, partie d'un article intitulé « La femme moderne par elle-même » paru dans la *Revue Encyclopédique Larousse* :

Née à Fère-en-Tardenois. Dès l'âge de treize ans, elle s'adonna à la sculpture. Son père, qui était fonctionnaire, habitait alors Nogent-sur-Seine, où elle eut M. Boucher pour premier maître. [...]<sup>14</sup>

Dans l'article qu'il consacre à Camille Claudel en 1898, Mathias Morhardt précise qu'

[...] Elle est, par sa mère, de race picarde. Par son père, ancien fonctionnaire du ministère des finances, elle est d'origine vosgienne. Son grand-père maternel, médecin dans la localité où elle est née, a laissé à ceux qui l'ont connu le souvenir d'un homme remarquable, doué d'une puissante volonté, et dont l'irrésistible influence s'est exercée avec force sur les siens.<sup>15</sup>

L'année précédente déjà, Henry de Braisne présentait Camille Claudel comme

Fille d'un conservateur des hypothèques originaire des Vosges, petite-fille d'un médecin tardenois d'intelligence aiguë, soeur d'un auteur dramatique illustre chez Stéphane Mallarmé, [...]<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *Revue Encyclopédique Larousse*, *Op. cit.*

<sup>15</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.709.

<sup>16</sup> « Camille Claudel », *La Revue Idéaliste*, *Op. cit.*

La figure du grand-père maternel est, par deux fois, mise en valeur dans l'ascendance de Camille Claudel et caractérisée de manière positive par l'intelligence et la volonté.

Or, dans le texte de Mathias Morhardt, cette évocation a plusieurs enjeux. Tout d'abord, elle situe l'artiste à la fois socialement et culturellement. Par ailleurs, elle sert de transition entre les origines familiales et géographiques de Camille Claudel et le premier élément descriptif de sa personnalité. En effet, dans l'immédiate suite du texte, la similitude de personnalité entre Camille Claudel et son grand-père maternel est marquée :

Dès son enfance, qu'elle passe en partie dans les Vosges, puis dans l'Aube, et, ensuite, à Rambouillet et à Compiègne, Mademoiselle Camille Claudel, **elle aussi**<sup>17</sup>, se montre extraordinairement volontaire et tenace. C'est peut-être le signe caractéristique de son âme, que l'indéfectible fidélité avec laquelle elle s'attache, d'abord, à affirmer son dessein d'être sculpteur, et, plus tard, à tout sacrifier ce qui en ralentirait la complète et nécessaire réalisation.<sup>18</sup>

Il faut rappeler, ici, qu'entre 1896 et 1898, Camille Claudel a régulièrement rencontré Mathias Morhardt. Leur correspondance témoigne de leurs relations amicales et du soutien constant qu'il lui a apporté. On peut donc supposer que l'étude qu'il lui a consacrée s'appuie, à la fois, sur une connaissance directe, produit d'une fréquentation régulière, et sur les renseignements qu'elle a accepté de lui fournir. Si bien qu'il est difficile de faire le départ entre ce qui relève de l'observation et des connaissances du journaliste et ce qu'a pu induire Camille Claudel elle-même, en orientant, plus ou moins, les remarques de Mathias Morhardt. La rigueur implique de prendre en compte que ce texte est au croisement de deux subjectivités, entre ce que perçoit et comprend le journaliste et l'image d'elle-même que l'artiste veut transmettre.

Mathias Morhardt place toute son étude sous le signe de la volonté, de la ténacité et de la fidélité à l'épanouissement de la vocation. Ces marques de caractère, pour une jeune fille et pour une femme, peuvent, à l'époque, être perçues de manière ambivalente. Mais si cette forte personnalité est héritée d'un ascendant direct et

---

<sup>17</sup> Souligné par nous.

<sup>18</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.709-710.

s'explique génétiquement, pourrait-on dire, elle devient excusable, sinon innocente. En d'autres termes, personne ne peut reprocher à Camille Claudel un caractère trop volontaire qui lui vient de son grand-père ! Peut-être faut-il aussi rapprocher ce début de l'article avec sa conclusion, où Mathias Morhardt proclame qu'"Elle est de la race des héros !" et cette héroïsation pourrait trouver sa justification et son enracinement dans la figure primordiale du grand-père maternel, "un homme remarquable".

### 3 . Frère et soeur.

Ce motif d'une "tradition familiale" apparaît dès 1893, sous la plume d'Octave Mirbeau<sup>19</sup>. Celui-ci, en effet, consacre une partie de son compte rendu du Salon à Camille Claudel, qui expose *La Valse* et *Clotho*. L'artiste est identifiée, au début du paragraphe, comme "élève de Rodin" et, pour la première fois, comme "soeur de M. Paul Claudel", qu'Octave Mirbeau présente ensuite à ses lecteurs comme un auteur de "génie" :

[...] mais j'ai écrit génie, et c'est la seule qualité qu'on puisse accoler à son nom.

insiste-t-il, juste avant de continuer à présenter Camille Claudel :

Instruite par un tel maître, vivant dans l'intellectuelle intimité d'un tel frère, il n'est point étonnant que Mlle Camille Claudel, qui est bien de sa famille, nous apporte des oeuvres qui dépassent par l'invention et la puissance d'exécution tout ce qu'on peut attendre d'une femme.

et il conclut en affirmant que

Auguste Rodin peut être fier de son élève : l'auteur de *Tête d'or*, de sa soeur, Mlle Claudel est bien de la race de l'un et de la famille de l'autre.

Pour Mirbeau, le talent de Camille Claudel semble passer par deux hommes de génie : Rodin et Paul Claudel. Enseignement de l'un, liens familiaux avec l'autre expliquent qu'une femme soit capable de créer des oeuvres remarquables. On a pu parler de la

---

<sup>19</sup> Octave Mirbeau, "La sculpture", « Ceux du Champ-de-Mars », *Supplément illustré du Journal*, 12 mai 1893, in *Combats esthétiques 2, Op. cit.*, p.33 à 35.

misogynie d'Octave Mirbeau, mais il ne nous appartient pas d'en discuter ici. Il faut noter, en revanche, que l'auteur opère simultanément une distinction et une assimilation. En effet, s'il distingue Camille Claudel des autres exposants du Salon, il marque, dans le même temps, son appartenance indiscutable à la "race" de Rodin et à la "famille" de Paul Claudel.

En 1894, Paul Leroi ne fait que mentionner "certain buste de son frère<sup>0</sup>", sans nommer, ni distinguer ce dernier.

En revanche, Octave Mirbeau associe à nouveau le lien familial au motif du génie dans son compte rendu du Salon de 1895 :

[...] Il est clair qu'elle a du génie comme un homme qui en aurait beaucoup. C'est de tradition dans la famille, d'ailleurs, puisqu'elle est la soeur de cet attachant Paul Claudel en qui nous avons mis l'espoir de grandes oeuvres futures... [...]<sup>1</sup>

et, en 1897, Kariste, le double fictionnel de l'auteur, associe le nom de l'artiste à la qualité qui semble la caractériser de manière évidente et « naturelle » pour lui :

Il est vrai que cette femme est Mlle Claudel... Alors, tu comprends, ça n'est plus épatant... C'est naturel... Car, il n'y a pas à dire – c'est peut-être embêtant pour Barrias et pour Marquet de Fahilot – mais elle a du génie... et tu sais ce que cela veut dire...du génie !...<sup>2</sup>

Dans la suite de son article, l'auteur ne mentionne pas Paul Claudel, mais l'articulation du discours, dans cet extrait, forme une sorte de relation inclusive et naturelle entre le nom et la caractérisation par le génie. La dénomination de deux autres sculpteurs renforce la distinction qui s'opère entre ceux-ci et "Mlle Claudel".

Cette remarque ne peut s'appliquer pour l'article d'Henry de Braisne. En effet, ce dernier indique simplement que l'artiste est "soeur d'un auteur dramatique illustre chez Stéphane Mallarmé<sup>3</sup>". Mais une restriction est induite par la précision du lieu et laisse entendre que la célébrité de l'écrivain est encore limitée à un cercle d'initiés, alors que la reconnaissance de la sculptrice semble plus officielle puisque elle est "membre du jury de la Société des artistes du Champ-de-Mars".

<sup>20</sup> Paul Leroi, "A propos de M. Auguste Rodin", « Salon de 1894 », *L'Art*, t.III, 1894, p.253.

<sup>21</sup> Octave Mirbeau, « Ça et là », *Le Journal*, 12 mai 1895.

<sup>22</sup> Octave Mirbeau, « Kariste parle », *Le Journal*, 25 avril 1897.

<sup>23</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

Mathias Morhardt<sup>24</sup>, lorsqu'il évoque l'enfance de l'artiste, apporte un élément évaluatif en citant "son jeune frère, Paul Claudel, – l'auteur futur de ces merveilleux poèmes *Tête d'Or* et *La Ville*, –". Plus loin, il note "Paul Claudel est au Lycée Louis-le-Grand avec Léon Daudet, Maurice Pottecher, George Hugo, Charcot, etc." Il décrit ensuite le *Buste de Paul Claudel à treize ans*, en comparant l'oeuvre à la physionomie du modèle.

Ces auteurs n'établissent pas de véritables liens entre l'art de Camille Claudel et celui de son frère, mais d'autres abordent leur parenté sous l'angle de l'esthétique. En 1894, par exemple, Emile Verhaeren met en relation l'oeuvre de la sculptrice avec celle de l'écrivain :

[...] Dites le secret de cet art flexible qui échappe aux classifications. Les livres mystérieux et raffinés qui impressionnèrent les lettrés, *Tête d'or* et *La Ville*, n'ont-ils pas ce même caractère énigmatique ? Et depuis que l'anonymat de leur auteur a été dévoilé, le rapprochement entre l'art subtil, à la fois de rêve et de vie, de M. Claudel, et celui de sa soeur, Mlle Camille Claudel s'impose. [...]<sup>25</sup>

Camille Mauclair, en 1901, suit la même démarche et remarque que

Mademoiselle Claudel, soeur de l'écrivain lyrique Paul Claudel auteur de *l'Arbre* et de *Connaissance de l'Est* dont il a été parlé ici, partage les qualités de puissance tragique de son frère. [...]<sup>26</sup>

et il ajoute, plus loin :

[...] Comme son frère, elle enclôt des rêves singuliers, des visions d'un lyrisme exceptionnel, outrancier, austère, dans une forme décorative aussi savante qu'osée. [...]

Louis Vauxcelles, en 1905, dans *Gil-Blas*, voit dans les oeuvres de Camille Claudel

[...] cette vitalité fiévreuse, ce lyrisme qui palpite dans les ouvrages de son frère, l'écrivain Paul Claudel, connu de la seule élite, l'auteur de *l'Arbre* et de *Connaissance de l'Est*. [...]<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.710.

<sup>25</sup> Emile Verhaeren, "Les sculpteurs", « Le Salon de la Libre Esthétique », *L'Art Moderne*, 1er avril 1894. Voir aussi, du même auteur, *Ecrits sur l'art (1881-1892)*, Bruxelles, éd. Labor, 1997, p.596.

<sup>26</sup> « L'Art des femmes peintres et sculpteurs », *Op. cit.*

<sup>27</sup> « La Vie artistique : exposition Camille Claudel et Bernard Hoetger », *Op. cit.*

La relation s'établit de manière plus implicite dans l'article, signé des initiales L. T., paru dans *Psyché*<sup>28</sup> en 1906, puisque, décrivant la *Sirène* de Camille Claudel, il cite, simplement, Paul Claudel

[...] Mais cette *Sirène*, assise, et les genoux serrés et tout le corps lui remontant aux lèvres, où la flûte divine épanche le flot aigu des passions extra-humaines. La gorge enflée du râle des colombes, et du vent des forêts, et de la plainte des mers, la Muse :  
*Tu n'es point celle qui chante, tu es le chant même dans le moment qui s'élabore.*

éclairant ainsi l'oeuvre de l'une par les mots de l'autre et induisant l'idée d'un dialogue possible et fructueux entre les sculptures de Camille et les textes de Paul. Ce dialogue est réalisé par l'article que l'écrivain consacre, en 1905, à l'art de Camille Claudel « Camille Claudel statuaire<sup>29</sup> », et qui accompagne, plus qu'il ne commente, les oeuvres de la sculptrice. Le verbe et le style de Paul Claudel semblent, en effet, compléter les recherches de Camille Claudel en leur donnant sens, en les inscrivant dans une quête de l'humain.

## II . Au-delà de l'apparence.

Très peu d'articles offrent un portrait physique de Camille Claudel. On constate, néanmoins, une convergence, qu'il convient de préciser, entre l'origine géographique, les traits du visage, que décrivent Gabrielle Reval, Henry de Braisne et Camille Mauclair, et certains aspects de sa personnalité.

Par ailleurs, la jeunesse de Camille Claudel est un des motifs traitant à la fois de la personne privée et de la personne publique, mais, peut-être, que des modalités différentes peuvent apparaître selon le point de vue adopté. De quoi parle-t-on réellement lorsque l'on évoque la jeunesse de Camille Claudel ? Est-elle envisagée d'une manière absolue, selon l'âge réel, ou d'une manière relative, par comparaison avec d'autres éléments ? Existe-t-il des liens entre jeunesse, précocité et appréciation de

---

<sup>28</sup> L. T., « Les expositions : deux sculpteurs », *Psyché*, mars-avril 1906, p.103 à 106.

<sup>29</sup> Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire », *L'Occident*, août 1905, repris dans *L'Art Décoratif*, n°193, juillet 1913. Nous avons utilisé la version de 1905.

l'oeuvre et de l'artiste ? Pour tenter de répondre à ce questionnement, il est nécessaire, tout d'abord, de chercher si ce motif a pu constituer, pour les critiques de l'époque, un trait distinctif et dans quelle perspective il a pu être exploité.

Les critiques d'art privilégient, le plus souvent, ce qui s'attache directement à l'activité artistique de Camille Claudel. Si bien que, comme l'être physique, l'être moral et psychologique est très peu évoqué, si ce n'est de façon latérale. En effet, à partir de ce qu'ils connaissent de l'artiste et de sa situation, les critiques d'art en infèrent des affirmations quant au caractère de Camille Claudel. Affirmations qui constituent autant d'indices à confronter afin de mieux cerner les images qu'elles ont pu susciter.

## 1 . Portraits.

Henry de Braisne note, en 1897, que "personne encore n'a fixé la physionomie énergique et obsédante<sup>30</sup>" de Camille Claudel. Mais, si, effectivement, aucune description n'apparaît dans les articles, une photographie de l'artiste, de profil, par César a été publiée en 1896, dans la *Revue Encyclopédique Larousse* pour accompagner la note biographique déjà citée<sup>31</sup>. Outre Henry de Braisne, Camille Mauclair, en 1901 et Gabrielle Reval, en 1903, précisent les traits du visage de Camille Claudel, alors que Mathias Morhardt évoque seulement son regard :

[...] Obsédante elle est, en effet, Mlle Claudel. Oh ! pas excentrique, ni dans sa tenue, ni dans son langage ; très jeune fille, au contraire, mais extrêmement supérieure, point curieuse, point coquette, d'une simplicité qui confine à l'absolue modestie. Brune, de taille moyenne, mince, nerveuse, de beaux traits où la pensée laisse surtout son empreinte, des yeux tantôt rêveurs, tantôt d'une indomptable fierté, au coin des lèvres un pli d'amer désenchantement. [...]<sup>32</sup>

[...] Lorraine, de robuste race agreste, Mademoiselle Claudel est une solitaire jeune femme au visage simple et fin éclairé par deux yeux d'une bleuité claire, où se réfléchit la faculté maîtresse de la contemplation et elle porte en elle toute l'annonce du monde de créatures passionnées ou méditatives qu'elle engendre. [...]<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>31</sup> « La femme moderne par elle-même », *Op. cit.*

<sup>32</sup> Henry de Braisne, « Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>33</sup> Camille Mauclair, « L'art des femmes peintres et sculpteurs », *Op. cit.*

[...] Je n'aperçois d'abord qu'une forme confuse, penchée sur un marbre et des cheveux châtain noués d'un ruban cerise. [...]

Mlle Claudel sourit, ses yeux se tournent vers moi : deux yeux magnifiques, d'un vert pâle, qui évoque les jeunes pousses des forêts. Ces yeux surprennent par leur clarté, ils ont un charme virgilien, puisqu'ils évoquent tout de suite la fraîcheur des bois. Mais au moment même où le regard vous attire, un geste instinctif de l'artiste semble arrêter l'élan de sa sympathie, et l'on reste avec cette impression bizarre d'une nature profondément personnelle, qui vous attire par sa grâce et vous repousse par sauvagerie. Tout le caractère de Mlle Claudel est dans ce retrait un peu farouche. [...] <sup>4</sup>

[...] Elle regarde le visiteur de ses grands yeux clairs, dont la lumière est si interrogative, et, dirai-je, si persistante. [...] <sup>5</sup>

Il faut noter que l'article de Gabrielle Reval, destiné à un lectorat féminin, est illustré d'une photographie de l'artiste taillant *Vertumne et Pomone*. L'habillement de Camille Claudel ne correspond guère à celui d'une sculptrice surprise en plein travail comme l'affirme la journaliste. L'adresse de l'atelier est, de plus, erronée puisqu'il se situe Quai Bourbon et non Quai de Béthune. Ces décalages sont-ils suffisants pour nier tout crédit à cet article ? L'objectif de Gabrielle Reval est d'informer sur des femmes-artistes et de montrer que celles-ci n'ont pas renoncé à leur féminité. Il est donc logique, dans cette perspective et pour l'époque, d'offrir une image « lisse » de ces femmes, afin d'éviter de choquer le public par une impression de transgression. Et c'est bien cette image d'une femme « comme les autres » que Gabrielle Reval cherche à transmettre au public contemporain. Quant à la localisation de l'atelier, on ne peut qu'entrer dans des conjectures de toutes façons invérifiables.

Au-delà des divergences concernant notamment la couleur des yeux, – mais peu importe finalement qu'ils soient bleus ou verts ! – les trois auteurs s'accordent sur plusieurs points et la première image qui transparaît de ces descriptions est celle de la simplicité, simplicité de la mise, du langage et des traits. Mais sous cette simplicité apparente et de l'apparence, les auteurs semblent percevoir des contrastes, et peut-être même des tensions. Peut-être est-ce en cela que Camille Claudel paraît "obsédante" à Henry de Braisne, qui trace d'abord un portrait « en creux », en énumérant ce que

---

<sup>34</sup> Gabrielle Reval, « les Femmes artistes au Salon de 1903 », *Op. cit.*, p.520-521.

<sup>35</sup> Mathias Morhardt, « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.718.

Camille Claudel n'est pas, et qui utilise des termes modalisateurs, créant un effet d'incertitude devant des signes qui s'opposent.

En 1897, Camille Claudel est âgée de trente-trois ans. Henry de Braisne<sup>6</sup> préfère cependant l'évoquer comme une "jeune fille" et marquer ainsi un écart entre l'âge réel de l'artiste et ce qu'elle paraît. "Jeune fille", elle n'a pourtant aucune des caractéristiques que l'on attache ordinairement à cet état. L'amertume et le désenchantement, qui sont, en général, les marques d'expériences douloureuses et d'une absence d'illusions sur l'avenir, ne s'accordent guère avec l'idée de jeunesse. "Extrêmement supérieure", elle reste d'"une simplicité qui confine à l'absolue modestie", mais cette modestie contraste avec l'"indomptable fierté" du regard. Elle semble aimable, mais redoute le contact avec d'autres personnes et Henry de Braisne y insiste encore dans la suite de son article :

[...] Si vous parvenez à gagner la confiance de Mlle Claudel – ce n'est pas chose aisée : cette artiste, très en-dedans, armée de réserve avec les importuns n'est loquace qu'avec ses amis – [...]

et Gabrielle Reval<sup>7</sup> fait écho à cette observation en opposant la "grâce" à la "sauvagerie". La force de ce dernier terme demande, néanmoins, à être nuancée par des précisions quant à ses significations possibles. Synonyme de farouche, il qualifie une personne qui redoute par tempérament le contact avec d'autres personnes et marque les habitudes de celui qui vit seul, loin de toute société. C'est, sans doute, ce sens que Gabrielle Reval a privilégié dans son article. Il faut noter, encore, que farouche et sauvage peuvent qualifier les animaux qui vivent dans la nature et qui ne sont pas apprivoisés. Le choix de ces deux mots est donc cohérent avec l'isotopie de la nature, engagée par la couleur des yeux de Camille Claudel, "évoquant les jeunes pousses des forêts". Un réseau de correspondances se tissent, ainsi, entre Camille Claudel et la nature et rejoint les images convoquées dès 1901 par Camille Mauclair<sup>8</sup> lorsqu'il

---

<sup>36</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>37</sup> « Les Artistes Femmes au Salon de 1903 », *Op. cit.*

<sup>38</sup> « L'art des Femmes peintres et sculpteurs », *Op. cit.*

définit Camille Claudel comme une "lorraine de robuste race agreste". L'idée de robustesse, qui peut être suscitée par la silhouette de Camille Claudel, s'intègre à cette trame, par le biais du cliché qui définit le rural comme "robuste" et le citadin comme frêle. Les liens avec la nature émergent, à la fois, lors de l'évocation des origines géographiques de l'artiste, lors de la description de son regard et lors de la tentative de définition de sa personnalité. Les notions de solitude, de sauvagerie, de méfiance instinctive se croisent avec celle de la simplicité et témoignent de l'état de nature. En revanche, l'idée d'une supériorité – par rapport à qui ? A quoi ? – la "pensée" qui "laisse surtout son empreinte"<sup>39</sup> et "la faculté maîtresse de la contemplation"<sup>40</sup> sont caractéristiques de l'humain et de la culture. Camille Claudel semble, alors, à l'exacte intersection des deux, là où les extrêmes se rejoignent : comme si culture et conscience ne pouvaient, pour elle, totalement occulter l'aspect primitif. Cette hypothèse ne peut acquérir une valeur que si elle se voit confirmée par l'examen d'autres textes, même si ceux-ci exploitent des thèmes différents.

Mais comment ne pas mettre en relation les descriptions du visage, plus particulièrement du regard, de Camille Claudel, par Henry de Braisne et Mathias Morhardt avec celles de *La Petite Châtelaine*, par Gustave Geffroy et Roger Marx ? En 1894, Gustave Geffroy évoque

[...] cette tête d'enfant aux yeux fiévreux, presque hallucinés, une expression neuve, expressive, de l'être naïf, inquiet, qui cherche à savoir. [...]<sup>41</sup>

La même année, Roger Marx constate que

Le buste de *Châtelaine* de Mlle Camille Claudel est doué du rayonnement intense, inspiré, de la vie jeune ; le regard s'y trouve extraordinairement fixé. [...]<sup>42</sup>

et, l'année suivante :

---

<sup>39</sup> Henry de Braisne, *Op. cit.*

<sup>40</sup> Camille Mauclair, *Op. cit.*

<sup>41</sup> Gustave Geffroy, "§ VIII - Sculpteurs", « Salon de 1894. Au Champ-de-Mars », *La Vie artistique*, 4ème série, 1895, p.147-148.

<sup>42</sup> Roger Marx, « Beaux-Arts : l'art aux deux Salons ; expositions de Paris en 1894 », *Revue Encyclopédique Larousse*, n°87, t.IV, 15 juillet 1894.

La volonté de signification morale n'est pas moins certaine chez Mlle Camille Claudel : l'interrogation du regard de la *Châtelaine* laisse transparaître l'émoi de vagues inquiétudes. [...] <sup>43</sup>

En 1897 et 1898, Henry de Braisne et Mathias Morhardt utilisent sensiblement les mêmes idées, appliquées, cette fois, à la description de l'artiste elle-même.

Mais on peut opposer à cette remarque le petit nombre de textes qui reprennent des images similaires. En outre, l'image de force et de résistance physiques, suscitée par le qualifiant "robuste", et attribuée à Camille Claudel, forme contraste avec ces présentations. Cependant, la description de l'artiste par Gabrielle Reval peut être reliée à une autre sculpture de Camille Claudel : celle d'*Hamadryade*. Il est notable, en effet, que les mêmes qualificatifs soient employés pour la sculpture dans un compte rendu de Gustave Geffroy et dans un article non signé, paru dans le *Journal de l'Aisne*. Les deux articles datent de 1898. Pour Gustave Geffroy,

Le visage, d'une expression sauvage, est tout illuminé d'un rire ingénu, naturel. La vivante apparition est bien nommée hamadryade, elle apporte ici avec elle l'humeur joyeuse et farouche des forêts. [...] <sup>44</sup>

Quant au journaliste du quotidien régional, il décrit l'impression ressentie devant le buste d'*Hamadryade* :

[...] Ce marbre [...] dégage une impression de vie, d'ardeur nerveuse ; on sent sous le rire, une expression rustique, sauvage même ; un rayon de soleil parcourt le visage, la chair frissonne [*sic*], la gorge palpète, fiévreuse. C'est bien là, la belle fille, fière et farouche des forêts sombres, la descendante de la Velleda druidique. [...] <sup>45</sup>

Quelles hypothèses peut-on construire à partir de ces constats ? La question fondamentale qui se pose ici n'est-elle pas celle des rapports entre la vie et l'art ? L'art est-il un reflet de la vie ? Ou bien la vie réalise-t-elle ce que l'art a déjà conçu ? De manière plus pragmatique, on peut également supposer que les critiques de 1897 et de 1898 ont intériorisé, en quelque sorte, les images convoquées, auparavant, par la réception des sculptures de Camille Claudel et les ont réutilisées pour évoquer leur

---

<sup>43</sup> Roger Marx, « Les Salons de 1895 », 4ème et dernier article, *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, p.118-119.

<sup>44</sup> Gustave Geffroy, "§ VII - La sculpture", « Salon de 1898 : à la Société Nationale des Beaux-Arts », *La Vie artistique*, 6ème série, 1900, p.349-350.

<sup>45</sup> Anonyme, article sans titre, *Le Journal de l'Aisne*, *Op. cit.*

créatrice. Ou alors faut-il déduire de ces remarques que chaque sculpture pourrait être perçue comme un autoportrait de l'artiste ? En ce cas, est-ce un acte délibéré ou, simplement, la part inconsciente qui surgit dans l'acte créateur de chaque artiste, quel qu'il soit ? Toutes ces hypothèses pourraient être **également** vraies et il s'agirait, alors, de garder à la conscience que la priorité accordée à l'une d'entre elles, occultant les autres, constitue un choix et détermine l'histoire que l'on veut raconter. L'examen des discours concernant plus spécifiquement les oeuvres de Camille Claudel nous permettra de revenir sur ces points et, peut-être, de les approfondir.

## 2. Le motif de la jeunesse.

"Une jeune fille"<sup>46</sup>, c'est ainsi que Paul Leroi présente, pour la première fois, Camille Claudel à ses lecteurs. Il insiste encore sur la jeunesse de l'artiste en utilisant divers procédés : il précise qu'"elle est à peine majeure", il emploie trois fois le même qualificatif et il oriente une grande partie de son article vers l'avenir, en proposant quelques traits prescriptifs et en concluant par un verbe au futur. Le motif de la jeunesse de l'artiste apparaît dans ses autres articles de 1887, "[...] Mlle Claudel, cette jeune fille [...]"<sup>47</sup>, et de 1888, dans lequel l'admiration est lisible par les superlatifs employés et par la relation établie entre la qualité de l'oeuvre et la jeunesse de la créatrice. Il s'agit du "*Çacountala*, groupe chastement passionné dû à une jeune fille, Mlle Camille Claudel,"<sup>48</sup>. Il évoque même un prodige,

[...] il est vraiment prodigieux qu'une femme aussi jeune ait pu concevoir et exécuter avec un tel succès un groupe de cette importance. [...]

A cette époque, Camille Claudel est effectivement très jeune, elle a vingt-quatre ans. Paul Leroi note, donc, un fait, une réalité : l'emploi de l'adjectif est totalement justifié

---

<sup>46</sup> « Salon de 1886 », *Op. cit.*

<sup>47</sup> Paul Leroi, « Salon de 1887 », *L'Art*, t.II de l'année, 1887, p.231.

<sup>48</sup> Paul Leroi, « Salon de 1888 », *L'Art*, t.I de l'année, 1888, p.212.

par l'âge réel de l'artiste. Si Paul Leroi insiste à plusieurs reprises sur la précocité de l'artiste, ce thème se révèle peu fécond dans les autres textes de notre corpus.

En 1895, lors de l'entrée du *Sakountala* au musée de Châteauroux, un article<sup>49</sup>, non signé, précise que "ce groupe" est une "oeuvre de prime jeunesse", laissant entendre ainsi que cet âge est révolu. Nous avons, plus haut, évoqué Henry de Braisne<sup>50</sup> qui voit en Camille Claudel une jeune fille "plutôt" qu'une femme et qui, dans la suite de son article, continue à la caractériser de cette manière. Si l'on considère que la lexie « jeune fille » comprend le sème de la jeunesse et celui du célibat, on peut supposer qu'Henry de Braisne a privilégié ce deuxième sème plutôt que celui de jeunesse. Mais alors qu'entend-il par "très jeune fille" ? Il ne fait aucun doute que la manière dont il emploie le terme emporte une valeur appréciative très positive, comme si, pour lui, Camille Claudel possédait toujours les qualités qui sont l'apanage de la jeunesse sans en avoir les défauts ! Sans doute s'agit-il, là encore, d'insister sur les qualités de réserve, de modestie et de simplicité que l'on attend chez une jeune fille et que, selon Henry de Braisne, Camille Claudel posséderait donc au plus haut point.

L'idée de célibat ne peut, en revanche, apparaître dans l'emploi que Gabrielle Reval<sup>51</sup> fait du qualificatif « jeune ». Elle parle, en effet, de "la jeune artiste". Or, en 1903, Camille Claudel est âgée de trente-neuf ans. Le décalage est évident entre la réalité et le texte. Ce même décalage est plus compréhensible dans l'article d'André Michel, toujours en 1903, car il avoue ne pas connaître Mlle Claudel :

[...] Ah ! comme il est dur de vieillir. Je n'ai pas l'honneur de connaître Mlle Claudel ; je crois qu'elle est, et je lui souhaite d'être, encore très jeune ; mais son Age *mûr* ressemble à l'oeuvre d'un romantique quadragénaire récalcitrant et révolté.  
[...]<sup>52</sup>

C'est sans doute encore le cas de François Monod qui, en 1906, non seulement considère Camille Claudel et Bernard Hoetger comme "deux sculpteurs, jeunes tous

---

<sup>49</sup> Anonyme, « Mademoiselle Claudel à Châteauroux », *Journal du Département de l'Indre*, 18-19 novembre 1895.

<sup>50</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>51</sup> « Les artistes femmes au Salon de 1903 », *Op. cit.*

<sup>52</sup> André Michel, « Promenades aux Salons », Feuilleton du *Journal des Débats*, 19 mai 1903.

deux", mais qui, de plus, laisse supposer que la sculptrice est au début de sa carrière en affirmant que

[...] La voie de Mlle Claudel est toute marquée : elle n'a qu'à suivre sa nature avec réflexion et à se porter de parti-pris, avec la noblesse de son invention, avec son austérité passionnée, et avec toutes ses ressources d'étude et de volonté vers la simplicité, vers la netteté, vers la vigueur.<sup>53</sup>

L'écart, qui persiste, entre l'âge réel de l'artiste et l'âge que lui supposent certains auteurs est, peut-être, le premier écho d'une rumeur naissante. En effet, la plupart des critiques qui ont écrit sur Camille Claudel ne l'ont peut-être pas rencontrée et ne la connaissent, souvent, que par ses oeuvres et par ce que d'autres ont déjà publié sur elle. Peu d'articles l'évoquent après 1906 et les critiques, ainsi que le public, peuvent garder l'image d'une jeune artiste, image, qui resurgira, au début des années 1980, d'une artiste internée très jeune. Tout se passe comme si l'image de la personne internée en 1913 était celle offerte par la photographie de Camille Claudel à vingt ans, par César...

### **3 . Modestie et orgueil.**

L'article de Paul Leroi permet de cerner, déjà, quelques éléments de la personnalité de Camille Claudel :

[...] on appréciera mieux ses rares aptitudes lorsqu'elle se décidera à exposer les groupes que j'ai eu la bonne fortune de voir dans son atelier, mais tout en ayant le sentiment de sa valeur, tout en étant animée du feu sacré, elle est trop sincèrement modeste, – on ne saurait assez l'en féliciter, – pour produire en public des oeuvres qu'elle a la conviction de pouvoir perfectionner encore ; [...]<sup>54</sup>

Ce premier point de vue offre l'image d'une personne modeste, sans être humble puisqu'elle a "le sentiment de sa valeur", perfectionniste, assez obstinée pour être celle qui "se décide" et qui juge du moment de présentation de ses oeuvres, donc relativement sûre d'elle, et, enfin, "animée du feu sacré", expression essentielle car sa reprise, en d'autres termes, par divers auteurs la rend significative d'une impossibilité à percevoir

---

<sup>53</sup> François Monod, « Chronique : l'exposition de Mlle Claudel et de Mr Bernard Hoetger - Les poteries de Mr Lenoble », *Supplément Art et Décoration*, Janvier 1906.

<sup>54</sup> « Salon de 1886 », *Op. cit.*

Camille Claudel hors certaines catégories mentales générées par le contexte de son époque.

Les synonymes de « modeste » renseignent sur le sens dans lequel ce qualificatif est entendu lorsque les critiques l'appliquent à Camille Claudel. Il entre, en effet, dans le même champ sémantique que « réservé », « discret », « simple », caractéristiques soulignées, comme nous l'avons déjà remarqué, par Henry de Braisne et Gabrielle Reval. En 1894, Paul Leroi emploie le même terme, mais d'une manière plus générale, à la fin d'un compte rendu consacré à Auguste Rodin :

renommée  
l'occasion

Si je critique les défauts, ainsi que c'est mon devoir, n'ayant d'ailleurs jamais eu la moindre envie d'être rangé parmi les bas flagorneurs des artistes afin d'arriver, comme d'aucuns, à me constituer une collection quelconque à leurs dépens, nul n'a plus que moi la passion d'attirer l'attention sur leurs réels mérites et surtout de mettre en évidence les modestes qui, possédant beaucoup de talent, sont loin d'avoir la dont ils sont dignes. C'est ainsi que je n'ai jamais laissé échapper de louer Mlle Camille Claudel, [...]<sup>55</sup>

Le critique est clair : "les modestes" ne sauraient être confondus avec les médiocres ; le terme est ici plutôt employé comme antonyme de « prétentieux » ou « vaniteux » et, c'est parmi ces "modestes", que Camille Claudel est distinguée par Paul Leroi. Ce dernier établit la différence entre lui et certains de ses confrères, qui, loin de se mettre au service de l'Art et des artistes, profitent de leur position pour se "constituer une collection". Distinguer un artiste "modeste" équivaut donc à se distinguer d'autres critiques. On retrouve ici le mélange de sincérité et d'opportunité, impossible à démêler, chez les critiques d'art.

L'idée de simplicité et de naturel se retrouve également lorsque Louis Vauxcelles présente Camille Claudel comme une "Lorraine agreste et primesautière"<sup>60</sup>. Le deuxième qualificatif emporte, en effet, l'idée de spontanéité, et, comme chez Henry de Braisne, l'absence d'artifice et d'affectation est mise en valeur. Il est notable que le naturel, la simplicité et la spontanéité s'apparentent à un côté instinctif, qui semble être, souvent et dans divers contextes, une des caractéristiques principales de la personnalité

<sup>55</sup> "A propos de M. Auguste Rodin", « Salon de 1894 », *Op. cit.*

<sup>56</sup> « La Vie artistique : exposition Camille Claudel et Bernard Hoetger », *Op. cit.*

de Camille Claudel, telle qu'elle fut perçue par ses contemporains. Mais la modestie au sens de réserve et de retenue contraste avec la spontanéité entendue dans « primesautière ». Ce dernier qualificatif date de 1905 et n'apparaît dans aucun autre article antérieur. Quelles conjectures en déduire ? Est-ce une marque d'instabilité du caractère de l'artiste ? Louis Vauxcelles a-t-il perçu, sans en avoir conscience, les premiers signes de la maladie ? La préparation de sa première exposition importante a-t-elle pu s'accompagner, pour Camille Claudel, d'une forme d'excitation lui ôtant, justement, sa réserve ? Ou bien s'agit-il, pour le critique, de différencier son article de celui de Camille Mauclair qui l'a, de manière évidente, influencé ? Là encore, des hypothèses mais peu d'éléments de réponse.

L'article de Mathias Morhardt semble contredire l'idée de modestie développée par d'autres auteurs. Elle apparaît toutefois à la fin de l'article sous une forme adverbiale :

Elle [Camille Claudel] a travaillé modestement, dans le silence, presque dans l'exil, [...]<sup>57</sup>

et, quelques lignes plus loin, sous la forme substantive :

[...] Sa modestie et son orgueil sont les deux compagnons fidèles qui veillent sur elle et qui la préservent de toute pensée qui serait indigne de la noblesse de son art et de son âme. [...]<sup>58</sup>

Les deux sentiments semblent *a priori* contradictoires : l'orgueil dénote une très avantageuse opinion de sa valeur personnelle, alors que la modestie se définit par la modération dans l'appréciation de soi-même. Il est évident, par ailleurs, que l'article de Mathias Morhardt doit motiver la reconnaissance de l'artiste Camille Claudel par le public et d'éventuels acheteurs. Il est donc nécessairement valorisant et doit mettre l'accent sur des valeurs fortes qui permettent de distinguer l'artiste. L'orgueil de Camille Claudel rejoint "le sentiment de sa valeur"<sup>59</sup>, déjà remarqué par Paul Leroi.

---

<sup>57</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.755.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.755.

<sup>59</sup> « Salon de 1886 », *Op. cit.*

## 4 . De l'artiste à l'oeuvre.

Nous avons déjà noté que, dès l'incipit, la volonté, la ténacité ainsi que "l'indéfectible fidélité"<sup>0</sup> à l'affirmation, puis à la réalisation de son "dessein d'être sculpteur"<sup>1</sup> étaient les traits qui, pour Mathias Morhardt, définissaient le mieux la personnalité de Camille Claudel et l'ensemble de son étude permet de conforter ce point de vue. Cette volonté se décline selon plusieurs nuances jusqu'au despotisme, dont on trouve six occurrences dans le texte. Dès l'enfance, elle "gouverne en souveraine"<sup>2</sup> et oblige ses proches à subir son goût pour la sculpture :

Mademoiselle Camille Claudel est enfin à Paris avec ses parents. Elle a réussi à dissiper toutes les objections, à vaincre toutes les résistances. Elle sera sculpteur selon le vœu qu'elle a formé, selon l'irrésistible loi de sa vie.<sup>3</sup>

Mais si elle "gouverne" son entourage, elle doit elle-même se soumettre à cette "irrésistible loi" qui dirige sa vie – sa destinée ? – : être sculpteur. Dans l'atelier qu'elle partage avec ses amies anglaises, elle est "inflexible"<sup>4</sup>, intransigeante, elle "ne cède jamais"<sup>5</sup>, que ce soit devant les modèles, devant les praticiens ou devant le matériau qu'elle utilise. L'image qui transparaît alors est celle d'une femme à l'exigence absolue aussi bien envers elle-même, qu'envers les autres et envers son art. La probité, l'honnêteté, la sincérité et le sentiment de ce qui est juste sont portés à un point extrême, proche de la rigidité et de l'austérité.

Le perfectionnisme, déjà souligné par Paul Leroi, est "souci de la perfection"<sup>6</sup> et "sentiment exquis et rare de la perfection"<sup>7</sup> pour Mathias Morhardt. La conscience, la patience, le "soin tendre et patient"<sup>8</sup> accompagnent cette tension vers la perfection.

---

<sup>60</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.709.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.710.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.710.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.713.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.714

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.714.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.723.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.735.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.738.

Certes, dans l'introduction à son article, Mathias Morhardt se défend de faire le portrait d'une femme :

Je n'ai pas, je crois, à me défendre ici contre le reproche qui pourrait m'être fait de parler indiscrètement de ce qui ne concerne que Mademoiselle Camille Claudel. Mademoiselle Camille Claudel est moins, en effet, une femme qu'une artiste – une grande artiste – et son oeuvre, si peu nombreux encore, qu'il soit, lui confère une dignité supérieure. Elle est parmi les créateurs dont toute l'existence et toute la pensée appartiennent à quiconque les vient interroger.<sup>69</sup>

Il limite ainsi le champ de son étude à ce qui ne concerne que l'artiste, la personne publique. Il ne peut, néanmoins, même s'il s'y efforce, totalement séparer la personnalité de la femme et celle de la créatrice, qui se projette dans son oeuvre. A plusieurs reprises, il entremêle les deux de manière significative. C'est le cas lorsqu'il évoque les premiers conseils d'Auguste Rodin :

Tout de suite, il [Rodin] a reconnu les dons prodigieux de Mademoiselle Camille Claudel. Tout de suite il a constaté qu'elle tenait de sa nature même un admirable, un incomparable tempérament d'artiste. [...] <sup>70</sup>

Etre artiste s'inscrit donc dans la " nature " de Camille Claudel, autrement dit elle est « naturellement » artiste. C'est un don, certes, mais cela ressemble également à une fatalité. La même ambiguïté se retrouve lorsque Mathias Morhardt évoque "la toute puissante passion qui la détermine"<sup>71</sup>. Volontaire, Camille Claudel est forcément déterminée, mais un glissement peut s'opérer vers l'idée d'une soumission à un déterminisme : guidée, incitée à agir par une passion "irrésistible", la sculpture, Camille Claudel, en ce sens, « habiterait » – ou « serait habitée » par – son art jusqu'à se confondre avec lui. Certaines observations de Mathias Morhardt peuvent renforcer cette hypothèse. En évoquant la *Valse*, il s'interroge :

[...] Or ce caractère romanesque, infiniment délicat et précaire, Mademoiselle Camille Claudel l'a fixé avec une inoubliable précision. Elle a su faire de cette idylle, un poème persuasif et charmant où, qui sait ? un peu de son âme, un peu de son coeur l'ont miraculeusement inspirée.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.709.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.717.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.711.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.734.

Mais c'est surtout, à deux reprises, la relation d'interdépendance qu'il établit entre le modelé et la personnalité de la sculptrice, qui conforte l'idée d'une indistinction entre la femme et son oeuvre :

[...] Non seulement le modelé de ce buste a la netteté, la franchise et je dirais presque l'ingénuité des oeuvres de premier ordre, mais il est encore tout imprégné de la personnalité de la jeune artiste. Oui ! ce modelé lui est particulier. Il est plus lucide et plus clair que n'importe quelle signature. Il est despotique et passionné. Il insiste sur les reliefs. Il en souligne la rondeur ferme et précise. Il cerne les contrastes profonds de l'ombre et de la lumière. Il s'efforce de les faire jouer avec vivacité. Il s'attache enfin et surtout à traduire et à évoquer le sens dramatique des formes. [...] <sup>73</sup>

"Lucide", "despotique", "passionné" ont effectivement été employés auparavant pour qualifier le caractère de l'artiste. Deux pages plus loin, l'auteur reprend le même thème:

[...] Son modelé est conforme à la nature de son esprit. Il est puissant, accentué, passionné. [...] <sup>74</sup>

Rappelons qu'à l'époque la critique d'art en est encore à chercher des critères de jugement qui lui soient spécifiques, fondés sur une analyse des oeuvres, indépendante de l'histoire de l'art. De plus, Mathias Morhardt n'est pas un critique d'art. Sa vision et son discours sont ceux d'un journaliste et d'un poète, plus ou moins marqué par les lieux-communs littéraires d'une époque où la critique d'art est, souvent encore, une transposition. Ainsi, en 1906, l'article signé des initiales L. T. fonde son appréciation sur une projection de la physiologie de l'artiste vers son oeuvre :

[...] le système nerveux de cet [*sic*] artiste me paraît un des plus riches qui soient. Son oeuvre n'est que délicatesse et influx nerveux. La finesse des êtres qu'elle sculpte m'apparaît comme une suite directe d'un système nerveux extrêmement ramifié, abondant en terminaisons tactiles, plus diversifié même que celui de Rodin (Chez celui-ci c'est un géant qui caresse des mousmés, – Mlle Claudel semble une mère plus enveloppante, moins sexuelle...). Et son énergie physiologique semble n'être que tension des nerfs, élan brusque, concentration mono-idéiste, et peut-être même une manière de mysticisme que n'a pas Rodin, plus près de terre. Au total tout ce que l'on est habitué à nommer sensibilité féminine et lyrisme. <sup>75</sup>

En d'autres termes, le glissement de la personne à l'oeuvre constituerait une des interprétations possibles, qui ne serait pas particulièrement appliquée à Camille Claudel mais s'étendrait à tous les artistes de l'époque. Pourtant, en 1894, Judith Cladel, dans

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.737

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.739.

<sup>75</sup> « Les expositions : deux sculpteurs », *Op. cit.*

son compte rendu du Salon de la S.N.B.A., ne fait cette transposition que pour les deux oeuvres de Camille Claudel et traite les sculptures des autres exposants sur un autre registre. Son discours est affirmatif et donne son interprétation pour indiscutable. Elle évoque d'abord la sculptrice :

[...] Oui, voilà une femme qui se raconte, ingénument, noblement. Point de tergiversations, de fausse pudeur, d'hypocrisie, de sentimentalité niaise. Tout elle est là, dans son oeuvre ; elle déshabille son âme avec une liberté admirable et la montre franche et nette de tout préjugé, comme une âme limpide et rusée à la fois d'être primitif. [...] <sup>76</sup>

En constatant une projection de l'intégralité de la personne Camille Claudel dans ses sculptures, Judith Cladel semble ouvrir la voie à une lecture autobiographique de l'oeuvre. Mais la suite de l'article limite cette possibilité :

[...] Elle [Camille Claudel] a vu passer dans les bois ou a deviné une vraie fille de la nature, un peu bestiale, sauvage et nous révèle cette dryade sans enjolivements amoindrissants, toute solide, toute crue ; elle a vu la savoureuse rêverie que fait monter au cerveau la bonne chaleur des flammes quand elle baigne un corps nu, et elle modèle cette gracieuse salamandre, potelée et accroupie devant la cheminée, non sans volupté. La chaleur, on la voit, on la sent, sur ces chairs fermement modelées et tièdes de vie ; la pensée, elle est dans ce abandon et ce calme des membres au repos de la songeuse. <sup>77</sup>

Il s'agit, donc, moins, pour la sculptrice, de "se raconter" au moyen de ses oeuvres, que de traduire une perception du monde. Judith Cladel, en ce sens, rejoint Mathias Morhardt évoquant la capacité de la créatrice à percevoir et à figurer la réalité, en en révélant la beauté et la vérité que seul l'artiste peut saisir : la sculptrice "a vu [...] une vraie fille de la nature", mais elle ne se confond avec cette vision que dans la figure qu'elle sculpte. En d'autres termes, si une partie d'elle se projette forcément dans l'*Hamadryade* puisque cette oeuvre témoigne d'une vision personnelle, Camille Claudel **n'est pas** l'hamadryade, malgré le côté primitif qui lui est, là aussi, attribué.

## 5 . L'artiste inspirée.

---

<sup>76</sup> Judith Cladel, « La Sculpture au Salon de Paris », *L'Art moderne*, 3 juillet 1898.

<sup>77</sup> *Ibid.*

Peut-être faut-il aussi replacer, dans le contexte de l'époque, la remarque de Paul Leroi, pour qui Camille Claudel est "animée du feu sacré"<sup>78</sup>. Ce "feu sacré" est l'image équivalente de la « fureur divine », métaphore platonicienne de l'inspiration d'origine divine. En 1887, Paul Leroi perçoit Camille Claudel comme une "jeune fille inspirée"<sup>79</sup> et l'image apparaît encore, en 1888, lorsqu'il la définit comme "merveilleusement douée"<sup>80</sup> et évoque un "prodige". Le don, l'innéité peuvent donc être envisagés comme marques d'une intervention de l'ordre du sacré, du divin. Paul Claudel offre également une image de cette inspiration sacrée :

Tandis qu'une figure de Rodin, par exemple, demeure compacte et morte sous le rayon qui la colore, un groupe de Camille Claudel est toujours creux et rempli du souffle qui l'a « inspiré ». [...] <sup>s1</sup>

La comparaison avec Rodin marque la différence de Camille Claudel : l'inspiration native, naturelle dont l'origine reste énigmatique.

Octave Mirbeau, en 1895, décrit le déséquilibre et les risques attachés à l'état de création chez les artistes de génie comme Camille Claudel :

[...] Chez ces natures ardentes dans ces âmes bouillonnantes, le désespoir a des chutes aussi profondes que l'espoir leur donne l'élan vers les hauteurs. [...] <sup>s2</sup>

"Ardentes", "bouillonnantes", "désespoir" et "chutes" engagent l'isotopie d'un Enfer possible. L'image est encore plus nette chez Henry de Braisne :

[...] Lorsqu'on est à ce degré tarauté par le démon de produire, on succombe fièrement attaché à sa passion, quelque douloureux qu'en soit le culte. [...] <sup>s3</sup>

L'image du créateur « inspiré », atteint de « délire poétique » est récurrente jusqu'au stéréotype dans la littérature et la critique d'art de la fin du dix-neuvième siècle et ne peut, en ce cas, être considérée comme un trait caractéristique propre à Camille

---

<sup>78</sup> « Salon de 1886 », *Op. cit.*

<sup>79</sup> « Salon de 1887 », *Op. cit.*

<sup>80</sup> « Salon de 1888 », *Op. cit.*

<sup>81</sup> « Camille Claudel statuaire », *Op. cit.*

<sup>82</sup> « Çà et là », *Op. cit.*

<sup>83</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

Claudiel. L'image n'est pas, en elle-même, révélatrice, mais la vie de Camille Claudel la rend signifiante et presque prophétique.

Mathias Morhardt, en insistant sur l'innéité, la ferveur et la passion de l'artiste n'échappe pas à cette perception : Camille Claudel n'a pas appris à tailler le marbre, c'est "son instinct qui le lui [a] enseigné"<sup>84</sup> et, plus loin,

[...] si le marbre se vivifie sous son effort triomphant, si elle le doue d'une sorte de feu intérieur, c'est, encore une fois, que son patient labeur le lui a seul enseigné.<sup>85</sup>

Car le créateur inspiré a le redoutable mais

[...] inestimable privilège de discerner dans le passant même vulgaire, ce qu'il contient de grandeur, de pittoresque, et de beauté. Et cette grandeur, ce pittoresque, et cette beauté, elle les suscite triomphalement avec l'aisance naturelle de l'être qui connaît la vérité et qui sait la répandre autour de lui selon la forme qu'elle a définitivement revêtue à ses yeux. Elle ne nous fait pas un médiocre récit de la vie : elle en écrit le poème. [...]<sup>86</sup>

Selon les catégories intellectuelles de l'époque, Camille Claudel partage avec les artistes géniaux cette capacité de rendre le monde intelligible en révélant sa beauté. Mais cette image de l'artiste-démiurge correspond surtout à une perception poétique et littéraire de l'acte créateur, que l'on ne retrouve que de manière fugace dans les comptes rendus de Salons, en particulier lorsque l'imagination de Camille Claudel est soulignée.

En revanche, l'intellectualité et la spiritualité de la sculptrice semblent des traits qui distinguent véritablement Camille Claudel des autres artistes<sup>87</sup> et, plus spécifiquement de Rodin. Paul Claudel en donne une interprétation, qui évoque aussi bien son art que celui de Camille Claudel :

Un arbre qu'on abat, l'insurgé sur sa barricade, un cheval emporté qu'on maîtrise, l'assassin qui lève une bêche sur sa femme, autant de noeuds et de réductions, autant de compensations, autant de clefs, soudain intelligibles, d'une multitude de mouvements et de comparaisons, derrière et alentour, dans le monde et dans notre esprit. Ce sont ces trouvailles qui jaillissent, ainsi que du fond même de la nature d'un coeur de poète : on les voit surgir de franc jet dans l'oeuvre de Camille Claudel avec une

<sup>84</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.724.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.752.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.737-738.

<sup>87</sup> L'article de Claudine Mitchell, « Intellectuality and sexuality : Camille Claudel, the fin de siècle sculptress », cité en bibliographie, développe une argumentation intéressante, à ce sujet. Il nous semble, néanmoins, témoigner d'un point de vue quelque peu réducteur, quant à la perspective dans laquelle les critiques ont perçu Camille Claudel et son art. Le choix, sélectif, des textes utilisés par l'auteur ne peut rendre compte de la diversité des éléments caractérisant Camille Claudel, dans le discours critique qui lui est contemporain.

espèce d'allégresse ingénue, formant, dans tout le sens de ces adjectifs, l'art du monde le plus « animé » et le plus « spirituel ». [...]»<sup>88</sup>

Cette vision de Camille Claudel en poète se lit dès 1893, dans un article de Frantz Jourdain, pour qui la *Valse* est un "adorable et grave poème d'amour". Evoquant *Clotho*, il s'interroge :

Est-ce hasard, est-ce caprice d'imagination ? N'est-ce pas plutôt le poète qui achève de formuler sa pensée d'amertume et de désenchantement ? [...]»<sup>89</sup>

Présentée comme une lectrice, capable de "méditer sur Plaute"<sup>90</sup> et de "juger les *Morticoles*"<sup>91</sup>, inspirée dans son enfance par les poèmes d'Ossian, par *Oedipe* et *Antigone*, Camille Claudel apparaît comme privilégiant le domaine de l'esprit par rapport à celui de la matière. Or, le métier de sculpteur est un affrontement à la matière et un engagement physique. Pour Roger Marx,

[...] elle [Camille Claudel] a en partage – le groupe de l'*Âge mûr* l'atteste – le don de la composition, puis une imagination tragique, fantastique, qui enthousiasme en un temps où l'esprit anime si rarement la matière. [...]»<sup>92</sup>

La même année, Louis de Fourcaud stigmatise cette intellectualité de manière négative, non seulement à propos de *Clotho*,

[...] Quel que soit le mérite technique d'un sculpteur, en abordant de pareilles données, il se prive des plus pures ressources expressives de son art. A force d'*intellectualisme*, il cesse d'être intelligible et plastique : il se livre à la curiosité au lieu de servir l'idéal populaire au sens noble, au sens antique de ce mot. [...]»<sup>93</sup>

mais aussi à propos de la plupart des sculpteurs du Champ-de-Mars. Défenseur de l'art académique, le critique supporte sans doute difficilement l'écart avec les conventions académiques que suppose, selon lui, la participation au Salon de la S.N.B.A. Didactique, la sculpture doit être facilement décryptée par le plus grand

---

<sup>88</sup> « Camille Claudel statuaire », *Op. cit.*

<sup>89</sup> Frantz Jourdain, « Le Salon du Champ-de-Mars : la Sculpture », *La Grande Bataille*, 19 mai 1893.

<sup>90</sup> Henry de Braisne, « Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Roger Marx, « Les Salons de 1899 », *Revue Encyclopédique Larousse*, 15 juillet 1899.

<sup>93</sup> Louis de Fourcaud, « Les Arts décoratifs au Salon de 1899 ; La Sculpture à la Société Nationale des Beaux-Arts », *Revue des Arts décoratifs*, n°8, t.XIX, août 1899, p.250.

nombre et, pour lui, il ne faut donc pas "confier à l'oeuvre sculptée des intentions trop subtiles".

Camille Claudel elle-même se montre réticente pour parler de son oeuvre et, plus généralement, de la sculpture. Lorsqu'on lui parle de théorie, elle répond :

« Je ne comprends rien aux questions théoriques en matière d'art. Je me borne à la pratique. Je laisse à d'autres – qui n'y comprennent pas plus que moi – le soin de discuter ces points oiseux. Croyez à ma parfaite ignorance. »<sup>94</sup>

Par ces mots, Camille Claudel se définit comme praticienne plus que comme créatrice, laissant entendre que ses gestes de sculptrice sont davantage guidés par une maîtrise technique que par des principes esthétiques ou par un projet conscient. Peut-être retrouve-t-on, ici, l'aspect « instinctif », voire « primitif » déjà évoqué comme trait de sa personnalité ? Dégagée des "questions théoriques", dégagée d'un enseignement et de références puisque naturellement "inspirée", débarrassée de l'intervention des praticiens et des metteurs au point, l'artiste acquiert une certaine indépendance. Mathias Morhardt le signifie :

[...] Elle peut signer de son nom les oeuvres qui sortent de son atelier. Elles sont bien d'elle-même et d'elle seule. Mais aussi, ce n'est pas assez, je crois, de dire qu'elle ignore ces stratagèmes. Elle a trop, comme tous les artistes de premier ordre, le sentiment de sa force et de sa certitude, pour ne pas s'enorgueillir de lutter directement avec la vérité. [...] et c'est non pas sa coquetterie mais sa religion de ne triompher des incessantes difficultés de son art que par des moyens vraiment princiers. [...]<sup>95</sup>

On peut faire l'hypothèse, à partir de ces quelques observations, que Camille Claudel se montre dédaigneuse d'un succès « facile » et recherche une reconnaissance absolue qui ne serait due qu'à elle-même, sans compromission et sans intervention de l'extérieur. Les images de Camille Claudel en activité pourront peut-être permettre d'approfondir cette question.

### **III . Camille Claudel au travail.**

---

<sup>94</sup> Edmond Claris, « De l'impressionnisme en sculpture », Paris, *La Nouvelle Revue*, novembre 1902.

<sup>95</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.750.

Peu de textes, appartenant à notre corpus, donnent des renseignements précis sur la vie de Camille Claudel à Paris. Cinq auteurs témoignent d'une visite à son atelier, mais Paul Leroi n'apporte aucune description et ne fait que mentionner "les groupes qu' [ il a ] eu la bonne fortune de voir dans son atelier"<sup>96</sup>.

Les quatre autres<sup>97</sup> évoquent à la fois, avec plus ou moins de précision, le lieu, son atmosphère et les difficultés, d'ordre divers, rencontrées par l'artiste. Ces difficultés, également mises en avant dans une vingtaine d'autres articles, peuvent être traitées sur un mode pathétique, mais elles servent aussi à valoriser le courage et la "vaillance" de l'artiste, participant d'une forme d'héroïsation, déjà engagée par Mathias Morhardt.

---

<sup>96</sup> « Salon de 1886 », *Op. cit.*

<sup>97</sup> Il s'agit d'Armand Dayot, en 1893, Henry de Braisne, en 1897, Mathias Morhardt, en 1898 et Gabrielle Reval, en 1903.

## 1 . Dans l'atelier.

C'est Armand Dayot, l'Inspecteur des Beaux-Arts, qui, le premier, en 1893, évoque l'isolement de l'artiste "dans sa petite Thébaïde du boulevard d'Italie"<sup>8</sup> ". Il ajoute qu'il "ne connaît vraiment pas de plus noble spectacle que celui de cette jeune femme perdue seule, là-bas, dans ce pauvre quartier" et, plus loin,

Malgré les douloureuses hécatombes son atelier s'emplit peu à peu d'oeuvres exquises ou étrangement impressionnantes : de bustes d'enfants au sourire ingénu, de fillettes des champs lourdement encapuchonnées comme des bergères de Millet ou des veuves de Butin, de masques grimaçants, de torsos nus pleins de vivants tressaillements, de couples étroitement enlacés, les lèvres unies, mais le regard si triste, si navré, que leur amour ressemble à de la douleur...

Il se dégage de cette description et du ton employé une impression d'atmosphère fantomatique, quasi dantesque. Le lieu consacré à l'acte créateur semble hors l'espace et le temps, hors le monde des hommes. Armand Dayot convoque d'ailleurs, ensuite, l'image de Dante par l'intermédiaire de la *porte de l'Enfer* de Rodin,

Et ici on sent flotter autour de soi cette *folie de Baudelaire*, si admirablement analysée dans ses effets par Maurice Barrès et respirée à pleine âme dans l'atelier de Rodin à l'ombre de la *porte de l'Enfer*, où se tordent les essais damnés des « chercheuses d'infini. »<sup>9</sup>

Le critique décrit l'effet produit par le lieu, davantage que le lieu lui-même. Il peut être intéressant de préciser que, dans le même article, intitulé « Portraits d'artistes », Armand Dayot évoque, avant Camille Claudel, une visite à l'atelier de Jean Baffier et à celui de Jules Desbois. Or, il ne traite pas sa visite à l'atelier de Camille Claudel de la même manière que les deux précédentes. S'il décrit l'apparence des deux sculpteurs, il ne les montre pas au travail et ses notations se limitent à des remarques d'ordre assez général. Alors qu'il semble vouloir partager avec le lecteur sa vision de l'atelier de Camille Claudel et les fortes impression éprouvées, en les traduisant dans un langage imagé et poétique qui approche du lyrisme, il se contente, pour les deux sculpteurs, de décrire leurs oeuvres en cours et de caractériser leur style. Est-ce parce que Camille Claudel est une femme ? Ou son portrait témoigne-t-il d'une émotion et d'une

---

<sup>8</sup> "Portraits d'artistes", « La Vie artistique », *Op. cit.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

admiration sincères ? Les deux hypothèses ne sont sans doute pas exclusives l'une de l'autre.

Henry de Braisne, s'il note des éléments descriptifs plus précis, montre la même admiration en l'étayant d'une description réaliste. En situant précisément le lieu, il en souligne, lui aussi, l'isolement et la modestie :

Sa demeure n'est pas plus connue que sa personne. Et comment voulez-vous qu'elle le soit ? Perdu au milieu de la Glacière – [...] cette jeune fille habite derrière les grands arbres du boulevard d'Italie, au fond d'une humble cour que garde un concierge cordonnier – perdu loin de Paris, son atelier sévère n'offre aux regards aucune de ces amusettes luxueuses si nécessaires pour aguicher les commandes. [...] <sup>100</sup>

Modestie, pauvreté même, de l'atelier entièrement voué au travail et à la création. Mais cette pauvreté matérielle est sublimée par la vision des oeuvres qui le peuplent :

Etroit, encombré de selles, resserré entre une armoire pleine d'études choisies et une soupente d'où tombe un voile grisâtre, qui cache les esquisses plus poussées, il semble davantage un couloir qu'une salle de travail. Mais tout étroit qu'il est, vous y saluez, après l'effigie de Lhermitte, le plâtre de la *Parque* et du *Dieu Envolé*, le bronze de la *Valse* – ô cette valse, où s'enchevêtrent les difficultés vaincues – et de cette inimitable *Tête d'enfant*, buste que les plus orgueilleux critiques acclamèrent sans réserve, enfin le superbe, criant de vie latente, d'Auguste Rodin. [...] <sup>101</sup>

et, prenant le lecteur à témoin, il poursuit par la description des oeuvres présentes dans l'atelier.

Mathias Morhardt souligne aussi "l'absolue solitude de son atelier du boulevard d'Italie<sup>102</sup>", situé dans un "quartier désert, au fond de la vaste cour – la Cour des Miracles comme on l'appelle au boulevard d'Italie, –<sup>103</sup>". L'image de la Cour des Miracles fait surgir un univers de pauvreté et toute l'histoire hugolienne des miséreux parisiens. Cependant, pour l'artiste

aussi, mais d'une sorte différente, la vaste cour est la *Cour des Miracles*. Chaque jour, en effet, des miracles s'y renouvellent : chaque jour ils lui semblent plus expressifs et plus beaux. [...] <sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.730.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.731.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.731.

et Mathias Morhardt décrit les scènes de la vie quotidienne que Camille Claudel traduit dans ses oeuvres et "les armoires de son atelier sont peuplées de figurines qui sont l'abondante moisson récoltée durant cette longue retraite.<sup>105</sup>"

Certes, la pauvreté de l'atelier est toujours marquée de façon insistante, de même que la solitude. Mais les auteurs, en particulier Mathias Morhardt, laissent à entendre que ces conditions sont le produit d'un choix de la part de l'artiste. Pour Mathias Morhardt, en effet,

dans la solitude de l'atelier du boulevard d'Italie, elle s'est mise volontairement en exil devant ses projets d'oeuvres futures [...]<sup>106</sup>

et il a, auparavant, précisé que l'atelier "assurément [...] n'est pas une prison.<sup>107</sup>"

A la fin de l'étude, après avoir simplement évoqué l'atelier de la rue de Turenne, il conclut par un parallèle entre le travail de l'artiste "dans le silence, presque dans l'exil<sup>108</sup>" et le bruit des "premiers rayonnements de la gloire.<sup>109</sup>"

Elle travaille. Indépendante du bruit qui peut se faire autour d'elle, elle ne pense qu'à la sculpture. [...]<sup>110</sup>

Les descriptions du modeste atelier du boulevard d'Italie valorisent la puissance de la vocation de l'artiste, mais également son dévouement, employé au sens du XVIème siècle, c'est-à-dire "l'action de se sacrifier<sup>111</sup>". Entièrement vouée à son art, dans un atelier à l'apparence, selon les descriptions, d'une cellule de religieuse, et la référence à la "Thébaïde<sup>112</sup>" en renforce l'idée, Camille Claudel sacrifie tout à la sculpture, dans un engagement quasi sacerdotal. Mais les critiques laissent supposer qu'il s'agit bien d'un renoncement volontaire, en accord, finalement, avec son tempérament "farouche".

Ainsi, Mathias Morhardt :

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.732.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.752.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.731.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.755.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de poche, 1996, p.837.

<sup>112</sup> Armand Dayot, "Portraits d'artistes", « La Vie artistique », *Op. cit.*

Certes, ce sont de tristes années, que ces lentes années de révolte implacable et farouche. Mais volontaire et despotique comme elle est, elle ne consent à les adoucir par aucun sacrifice, par aucune concession. [...] <sup>13</sup>

et Henry de Braisne <sup>14</sup> évoque également le "démon de produire" et la possibilité de succomber " fièrement attaché à sa passion ".

L'atelier du Quai Bourbon est uniquement évoqué par Gabrielle Reval qui relate sa visite et son entretien avec l'artiste. Le lieu paraît moins austère, moins misérable que celui du boulevard d'Italie :

Quai de Béthune, dans ce coin pittoresque et seigneurial du vieux Paris, dans le décor paisible de la Seine, qui traîne avec elle l'odeur des pommes, emplissant les bateaux, Mlle Claudel travaille à son envoi du Salon. J'entre dans ce rez-de-chaussée, qu'un caprice d'artiste a changé en atelier. [...] <sup>15</sup>

L'atmosphère du quartier semble différente, plus « campagnarde », mais l'auteur ne poursuit pas davantage sa description. Elle remarque simplement l'inadaptation originelle du lieu à sa fonction. Le dialogue qu'elle rapporte ensuite attire l'attention sur le travail pénible de la sculptrice.

En effet, même si le sculpteur Alfred Boucher "s'efforça de faciliter la plus pénible des carrières à Mlle Camille Claudel <sup>16</sup>", les conditions de vie et de travail de la sculptrice, lorsqu'elles sont évoquées sont toujours perçues sous l'angle de leurs difficultés. Ce qui donne un caractère pathétique à cette période de la vie de Camille Claudel.

## **2 . De multiples difficultés.**

Les difficultés rencontrées par Camille Claudel sont, à lire les critiques, d'origines diverses. Certaines sont inhérentes à l'acte créateur lui même, d'autres plus spécifiques à la sculpture. D'autres encore sont plus extérieures, dues à une réalité devant laquelle la volonté et le travail restent impuissants. C'est le cas, par exemple,

---

<sup>13</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.731.

<sup>14</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>15</sup> « Les Artistes femmes au Salon de 1903 », *Op. cit.*

<sup>16</sup> Paul Leroi, « Salon de 1886 », *Op. cit.*

des problèmes avec les modèles et les praticiens, qu'évoque Mathias Morhardt dès l'arrivée à Paris, au moment où Camille Claudel

[...] fait de la sorte un rapide, un pénible apprentissage, – qui ne finira plus. C'est la guerre qui commence, la guerre éternelle qui est déclarée aux artistes trop probes et trop consciencieux par tous ceux qui ne le sont pas assez [...]<sup>117</sup>

ou de l'attitude de certains critiques et de l'Etat, stigmatisée par Octave Mirbeau et quelques autres.

Mais, dès 1893, Armand Dayot témoigne de la douleur de la création et de l'effort héroïque de l'artiste pour tenter d'atteindre à un art personnel, dégagé de l'influence de Rodin :

[...] modelant, du matin au soir, des figures presque aussitôt détruites, elle cherche, dans l'acharnement d'un travail plein de fièvre, la définitive formule de son rêve. Et elle y arrivera, car chacun de ses efforts marque un progrès dans cette héroïque et douloureuse période d'émancipation. [...] et luttant sans trêve pour s'affranchir des souvenirs obsédants qui l'enveloppent comme un manteau de feu. La nuit seule met fin à sa tâche quotidienne, chaque jour recommencée. [...]<sup>118</sup>

A cette époque, si la quête de l'artiste est "douloureuse" au point d'en devenir "héroïque", elle garde un aspect positif, puisque le succès futur ne peut que récompenser les efforts fournis. C'est également l'avis de Gustave Geffroy, en 1897, :

[...] Je veux parler de Mlle Camille Claudel avec quelque insistance. L'artiste, aux prises avec les difficultés de l'art, pesantes et cruelles aux femmes, a fait preuve d'un beau courage, et la voici arrachant la victoire, exposant un buste, taillé par elle dans le marbre, en face du modèle. [...]<sup>119</sup>

Mais la "victoire" ne se situe pas toujours sur le même registre. Pour Gustave Geffroy, en effet, c'est un succès de la créatrice sur la matière et sur la technique, dans la mesure où elle a réussi à donner forme à sa vision intérieure.

Octave Mirbeau, quant à lui, fait la distinction entre cette victoire et le chemin qui reste à parcourir pour obtenir la reconnaissance sociale et tout ce que celle-ci implique. En 1896, Kariste, son double fictionnel, s'indigne à la fois contre la tiédeur des critiques et le silence de l'Etat :

---

<sup>117</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.714.

<sup>118</sup> "Portraits d'artistes", « La Vie artistique », *Op. cit.*

<sup>119</sup> Gustave Geffroy, "§ III La Sculpture", « Salon de 1897, II . Au Champ-de-Mars », *La Vie artistique*, 5ème série, 1897, p.365-366.

[...] Voici une jeune femme au cerveau bouillonnant d'idées, à l'imagination somptueuse, à la main sûre, assouplie à toutes les difficultés du métier de statuaire ; une jeune femme exceptionnelle sur qui n'est demeurée l'empreinte d'aucun maître et qui prouve que son sexe est susceptible de création personnelle ; voici une admirable et rare artiste enfin. Qu'en fait-on ? Et que dit d'elle la critique ? Devant ces morceaux poignants, où la nature si exceptionnellement comprise et sentie revit de tous les prestiges de l'art, la critique passe et elle dit : « Agréable ouvrage, oeuvre délicate », comme s'il s'agissait d'une tapisserie faite, le soir, entre une vieille douairière qui tousse et un vieillard qui ronfle au coin du feu ! Mais à quoi servent-ils les critiques ?[...]i<sup>20</sup>

L'année précédente, déjà, en 1895, Gabriel Mourey note, avec moins de flamme, "[...] Presque tous les critiques ont passé, sans le remarquer, devant l'exposition charmante de *Mlle Camille Claudel*. [...]"<sup>i21</sup>, alors que Gustave Geffroy se centre uniquement sur un succès plus intellectuel et artistique que social et financier :

[...] D'autres, heureusement, veulent une expression supérieure, sont partis pour un beau voyage, et ce travail d'ardente recherche, qui est le leur, est pour exalter leur pensée et ennoblir leur vie. Je pense à plusieurs en écrivant ceci. Je pense à Mlle Camille Claudel, qui va bientôt réaliser un art particulier, personnel, d'observation directe, si j'en crois la précieuse indication de ce *Croquis d'après nature* [...]"<sup>i22</sup>

S'il est tout aussi enthousiaste, Octave Mirbeau se montre plus pragmatique et utilise la menace du renoncement de l'artiste :

[...] Cette jeune fille a travaillé avec une ténacité, une volonté, une passion dont tu ne peux pas te faire idée... Enfin elle est arrivée à ça ! Oui, mais il faut vivre ! Et elle ne vit pas de son art tu le penses !... Alors le découragement la prend et la terrasse. Chez ces natures ardentes dans ces âmes bouillonnantes, le désespoir a des chutes aussi profondes que l'espoir leur donne l'élan vers les hauteurs. Elle songe à quitter cet art. [...]"<sup>i23</sup>

Mais, deux ans plus tard, Henry de Braisne rectifie :

[...] Non, non, quoique le bruit en ait couru certain soir, Mlle Claudel ne « lâchera pas la sculpture ». La question d'argent demeurera secondaire en cette existence toute intellectuelle. [...]"<sup>i24</sup>

Certes, le critique dément la possibilité d'un abandon de la sculpture. Mais, simultanément, il met en évidence "la question d'argent". "Secondaire" pour Camille Claudel, selon Henry de Braisne, cet aspect financier dépend étroitement de la

<sup>120</sup> Octave Mirbeau, « Mannequins et critiques », *Le Journal*, 26 avril 1896, in *Combats esthétiques 2*, *Op. cit.*, p.136 à 139.

<sup>121</sup> Gabriel Mourey, « Le Salon, Champ-de-Mars », *Le Nouveau Monde*, 4 mai 1895.

<sup>122</sup> Gustave Geffroy, "§ IV La Sculpture au Champ-de-Mars", « Salon de 1895 », *La Vie artistique*, 4ème série, 1895, p.225.

<sup>123</sup> « Ça et là », *Op. cit.*

<sup>124</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

reconnaissance officielle de l'artiste et influe, forcément, sur les productions de Camille Claudel. En ce sens, il ne peut être véritablement considéré comme "secondaire" et Henry de Braisne offre plutôt l'image d'une artiste idéale, car détachée des contingences matérielles.

Pour la sculptrice, les difficultés naissent aussi de la pénibilité du travail physique et des techniques qu'elle privilégie. Mathias Morhardt en fait état, mais les considère comme stimulantes :

[...] Au contraire ces difficultés, ces complications, ces hasards d'une noble lutte enflamment son admirable zèle. Ni les fatigues, ni les incertitudes d'un procédé de travail que les artistes ont dû abandonner parce – que , nul ne tenant plus, dans notre société moderne, à ne posséder que des oeuvres sincèrement conçues et sérieusement exécutées, il leur serait impossible de vivre de leur métier, – n'ont raison de sa bravoure. [...] <sup>125</sup>

et, en 1903, c'est Camille Claudel, elle-même, qui avoue à Gabrielle Reval

– Vous me trouvez au travail ; excusez la poussière de mon corsage, c'est moi-même qui sculpte le marbre ; j'ai horreur de confier une oeuvre au « zèle » du praticien, [...]  
– Ce travail est dur ! Si le modelage de la glaise est déjà fatigant pour une femme, que dire de ce travail, à même le marbre. Vous devez être la seule, Mademoiselle, à oser tailler la matière ?  
– Que voulez-vous, c'est une affaire de conscience ; je ne veux livrer qu'une oeuvre dont je sois pleinement satisfaite. <sup>126</sup>

Dans un entretien avec Octave Mirbeau, Aristide Maillol valorise également cette spécificité de Camille Claudel :

[...] C'est mieux, je vous en réponds, de tailler sa figure, bravement, soi-même, à même le bloc de pierre ou de marbre... Or, aucun ne le fait, aucun ne sait le faire... et il faut que ce soit une femme, Mlle Claudel, qui leur donne à tous, de temps en temps, cet exemple magnifique, que personne ne suit, d'ailleurs... « C'est fou, disent-ils... et à quoi bon ? » [...] <sup>127</sup>

En confrontant ces points de vue, on obtient l'image d'une femme hors des normes de l'époque, intégralement vouée à son art, lui sacrifiant tout ce qui fait la vie ordinaire de la plupart de ses contemporains et suscitant, ainsi, une admiration mêlée d'étonnement et d'une certaine crainte face à un avenir suspendu aux décisions de l'Etat et des

---

<sup>125</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.751.

<sup>126</sup> « Les Artistes femmes au Salon de 1903 », *Op. cit.*

<sup>127</sup> Octave Mirbeau, « Aristide Maillol », *La Revue*, 1er avril 1905, in *Combats esthétiques 2*, *Op. cit.*, p.395.

"amateurs éclairés". Volonté, ténacité, acharnement, mais aussi effort et douleur, sont les termes qui reviennent le plus souvent dans les articles qui consacrent plus que quelques lignes à Camille Claudel.

Dès le deuxième article d'Octave Mirbeau, en 1895, cette image en fait naître peu à peu une autre, amplifiée en 1905, à la fois dans la presse quotidienne et dans les revues spécialisées : l'injustice dont l'artiste semble être victime. Louis Vauxcelles, le remarque dans la préface au catalogue de l'exposition chez Eugène Blot :

[...] Cette Lorraine agreste et primesautière, qu'on n'a guère aidée à se faire la place qu'elle mérite, qui a connu les pires détresses, la misère déprimante et agressive, qui a lutté seule, dédaigneuse des coteries salonniers, est un des plus authentiques sculpteurs de ce temps. [...]<sup>128</sup>

et le répète encore dans son article de *Gil-Blas*, touchant ainsi un public beaucoup plus large et moins rompu aux méandres du champ artistique. L'indéfini « on » se trouve précisé dans un article du *Radical* :

[...] Camille Claudel, – [...] , est, depuis la mort de Berthe Morizot [*sic*], la plus grande artiste contemporaine. [...] Est-il besoin d'ajouter que Camille Claudel n'est pas décorée, et que l'Institut la méprise ou l'ignore ? [...]<sup>129</sup>

Mais le même article indique l'achat de l'*Abandon* par l'Etat, représenté par M. Dujardin-Beaumetz. La même revendication et la même information apparaissent dans *Le Cri de Paris*, quelques jours après :

[...] Camille Claudel n'est pas décorée, et l'Institut, où somnolent les Puech et autres Saint-Marceaux, feint de l'ignorer. Toutefois M. Beaumetz a eu le bon esprit d'acquiescer – enfin ! – une de ses oeuvres, l'*Abandon*. Bravo, l'Etat !<sup>130</sup>

Charles Morice, qui déjà en 1903 remarquait la "vaillance"<sup>131</sup> de l'artiste, lance un appel pathétique dans le *Mercure de France*. Un constat introduit l'article : "Camille Claudel est une grande artiste."<sup>132</sup> La netteté de l'affirmation la rend indiscutable. L'auteur s'implique, ensuite, directement :

---

<sup>128</sup> *Op. cit.*

<sup>129</sup> Panurge, « Echos : Salonnets », *Le Radical*, 5 décembre 1905.

<sup>130</sup> Anonyme, « Petites Galeries », *Le Cri de Paris*, 10 décembre 1905.

<sup>131</sup> Charles Morice, « Le Salon des Artistes Français », *Mercure de France*, juin 1903, p.691.

<sup>132</sup> Charles Morice, « Art moderne », *Mercure de France*, 15 décembre 1905, p.609-610.

Nous sommes quelques-uns à la [sic] proclamer depuis longtemps et nous croirions volontiers que personne ne l'ignore ; nous nous tromperions : nous restons quelques-uns.<sup>133</sup>

Charles Morice laisse entendre que certains critiques ne se sont, sans doute, pas suffisamment engagés pour la reconnaissance de l'artiste et que l'influence de "quelques-uns" d'entre eux s'est révélée impuissante. Le malentendu s'inscrit dans la durée et marque la "destinée" de Camille Claudel :

Rien de plus lamentablement injuste que la destinée de cette femme vraiment héroïque. Elle n'a jamais cessé de travailler et son labeur obstiné s'atteste par des oeuvres dont quelques-unes sont parmi les plus belles que puisse citer la statuaire contemporaine ; elle reste pauvre et sa production est compromise par les conditions précaires de sa vie.<sup>134</sup>

L'injustice se situe dans l'écart entre un travail continu, qui produit des oeuvres remarquables, et la situation financière de l'artiste. Le critique démontre que la réalisation d'oeuvres d'une telle qualité est assujettie aux conditions financières. Le procédé rejoint celui d'Octave Mirbeau<sup>135</sup>, en 1895, lorsqu'il évoque la possibilité d'un renoncement à la sculpture. La force des termes et leurs implications témoignent du degré d'indignation des deux critiques : Octave Mirbeau parle de "crime" et Charles Morice, d' "iniquité" :

Il faut pourtant qu'on le sache et je voudrais le crier dans l'espérance que cette iniquité cesse enfin. Comment les amateurs, s'il en est, comme on m'assure, d'éclairés, ne se hâtent-ils pas d'enrichir leurs collections de ces pièces aujourd'hui facilement accessibles et qui plus tard, dans ce douloureux plus tard de la gloire et du lendemain, atteindront certainement à des prix – stérilement vengeurs, hélas ! – [...] <sup>136</sup>

Charles Morice se pose en ardent défenseur de Camille Claudel. Or, en 1895, il se contente, à propos de Camille Claudel, de citer Octave Mirbeau d'une manière assez ironique :

Mlle Claudel (*Croquis d'après nature*) « a du génie », dit Octave Mirbeau...<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> «Çà et là », *Op. cit.*

<sup>136</sup> « Art moderne », *Op. cit.*

<sup>137</sup> Charles Morice, "Les Salons", « L'Art et les Lettres », *L'Idée Libre*, n°6, juin 1895,

et, jusqu'en 1903, on ne retrouve pas de mention de la sculptrice dans ses comptes rendus artistiques. A cette époque, il apprécie peu le "parti-pris excessif de disgrâce physique"<sup>38</sup> de *L'Âge mûr*. En juin 1905, il ne consacre qu'une seule phrase de son compte rendu<sup>39</sup> à la *Sirène* de Camille Claudel et c'est seulement à partir du Salon d'Automne de la même année qu'il montre de l'enthousiasme pour l'*Abandon*<sup>40</sup>, quinze jours avant son appel pathétique à la reconnaissance de la "grande artiste". On peut se demander d'où vient cette prise de position assez soudaine en faveur de la sculptrice : révélation par la vision de l'ensemble de l'oeuvre à la galerie Blot ? Prise de conscience, par d'autres articles et par la préface de Louis Vauxcelles, des obstacles rencontrés par Camille Claudel ? Ou alors d'autres intérêts que la défense de la sculptrice sont-ils en jeu ? La réunion d'un nombre important de textes de critique d'art fait émerger ces questions qui sont les nôtres plus que celles des lecteurs de l'époque, car la nature éphémère de la presse a sans doute fait obstacle à des réflexions de cette sorte. Il nous paraît cependant indispensable de nuancer le discours de Charles Morice par ces quelques observations.

En 1908, un article paru dans *Gil-Blas* laisse supposer que l'injustice dont est victime Camille Claudel, est en passe d'être réparée puisque

M. Dujardin-Beaumetz vient de commettre une bonne action. Il a commandé un important travail à Camille Claudel. [...]<sup>41</sup>

La première phrase est ambiguë, car elle laisse supposer qu'il s'agit davantage, pour l'Etat, de se racheter que de reconnaître explicitement le talent de la sculptrice. Mais, plus loin, le journaliste remarque que

[...] Le public salonnier, qui connaît Mesdames Lemaire Abbéma et Faux-Froidure, connaît à peine l'oeuvre de Mme Claudel, sans contredit un des plus authentiques sculpteurs de notre époque, [...]<sup>42</sup>

C'est aussi l'avis de Gabriel Mourey, dès 1906, pour qui

<sup>138</sup> « Le Salon des Artistes Français », *Op. cit.*

<sup>139</sup> Charles Morice, "IV - La Sculpture", « Les Salons de la Société Nationale et des Artistes Français », *Mercure de France*, 1er juin 1905.

<sup>140</sup> Charles Morice, « Le Salon d'Automne », *Mercure de France*, 1er décembre 1905.

<sup>141</sup> Le Diable Boiteux, « Madame Camille Claudel », *Gil-Blas*, 28 février 1908.

<sup>142</sup> *Ibid.*

[...] Bernard Hoetger et Camille Claudel sont des noms trop peu connus du grand public, et c'est fort regrettable car ce sont là, la seconde surtout, deux sculpteurs de très grand talent. [...]<sup>143</sup>

et il conclut sur l'espoir "que le succès viendra enfin récompenser cette belle artiste".

A la même époque, François Monod estime que les

deux sculpteurs, jeunes tous deux, [...], après des commencements rudes et laborieux, se font aujourd'hui un nom, [...]<sup>144</sup>

Mais, si elle reste peu connue du grand public, peut-être est-ce parce que

[...] Mlle Claudel, *rara avis*, n'est pas prodigue de son talent et n'encombre pas les Salons officiels. [...]<sup>145</sup>

Cette remarque rejoint l'hypothèse, déjà formulée plus haut, d'une forme de dédain de Camille Claudel pour tout ce qui ressemblerait à des compromissions, et, donc, une réticence à s'inscrire complètement dans le système.

Cependant, la méconnaissance du public ne paraît pas être l'élément essentiel sur lequel s'attardent les critiques pour expliquer les difficultés de l'artiste. Les critiques, l'Etat et l'Institut sont, à l'époque, les trois entités sur lesquelles reposent la responsabilité de la situation précaire de Camille Claudel.

Or, la grande majorité de notre corpus montre que les critiques, des plus célèbres aux anonymes, ont reconnu et salué le talent de Camille Claudel et l'ont considérée comme une grande et géniale artiste, ainsi qu'en témoigne encore un article, non signé, paru dans *La Gazette de la Capitale*, en 1910 :

Et il ne faut pas oublier que l'un des plus grands statuaires de notre temps, qu'on peut citer auprès de Rodin, est une femme, l'admirable auteur de *l'Implorante*, de la *Valse*, de *Persée*, des *Bavardes* : Mme Camille Claudel. [...]<sup>146</sup>

Mais l'image qui persiste reste celle d'une artiste qui n'a pas obtenu le succès qu'elle méritait et l'on cherche, forcément, des responsables, voire des coupables.

---

<sup>143</sup> Gabriel Mourey, *Le Studio*, février 1906.

<sup>144</sup> « Chronique : l'exposition de Mlle Claudel et de Mr Bernard Hoetger - Les poteries de Mr Lenoble », *Op. cit.*

<sup>145</sup> Henry Eon, « Chronique d'Art », *Le Siècle*, 8 décembre 1905.

<sup>146</sup> Anonyme, « Crue de dames », *La Gazette de la Capitale*, février 1910.

C'est le cas d'Octave Mirbeau qui, dans son article de 1895, insinue que clamer le génie de Camille Claudel équivaut à nuire à celle-ci :

[...] Sais-tu bien que nous voilà en présence de quelque chose d'unique, une révolte de la nature : la femme de génie ?  
– De génie oui, mon cher Kariste... Mais ne le dis pas si haut... Il y a des gens que cela gêne et qui ne pardonneront pas à Mlle Claudel d'être qualifiée ainsi... [...]<sup>147</sup>

L'indéfini et le nombre sous-entendus par les "gens", l'anonymat et le silence imposé concourent à introduire la vague impression d'une sorte de complot contre Camille Claudel. En fait, la révolte continuelle d'Octave Mirbeau le conduit à ériger les artistes méconnus en symboles. Camille Claudel, jeune femme, sculptrice, proche de Rodin, méconnue de l'Etat et de l'Institut, réunit, par son « a-normalité » la plupart des thèmes de révolte d'Octave Mirbeau et devient ainsi emblématique de tous les artistes géniaux et méconnus.

Le motif du complot n'apparaît aussi clairement que dans ce texte d'Octave Mirbeau. Mais, pour peu que l'on se fixe ce motif comme un *a priori*, on pourrait le lire dans d'autres articles. Ainsi, Henry de Braisne note qu'"aussitôt, à propos d'elle, [ Camille Claudel ] des discussions surgissent."<sup>148</sup> et Mathias Morhardt qu'

[...] elle a – déjà ! – le redoutable privilège des grands artistes, qui est de susciter l'envie et qui est de déchaîner la colère. [...]<sup>149</sup>

S'il est mis en relation, d'une part, avec la correspondance de Camille Claudel, avec l'état paranoïaque de l'artiste et, d'autre part, avec l'absence de commandes publiques, le motif du complot évolue en rumeur, fondée sur l'anonymat et l'indéfini, et aboutit à l'image d'une artiste victime de ce complot.

Dans le même article, Octave Mirbeau stigmatise le désengagement, incompréhensible pour lui, de l'Etat :

– Et on ne la connaît pas ! s'écriait-il [ Kariste ]... et l'Etat n'est pas à genoux devant elle pour lui demander de pareils chefs-d'oeuvre !... Mais pourquoi ?...  
– Oui... Pourquoi ?... Est-ce-qu'on sait ?... Pour ne pas déplaire aux amateurs peut-être !

<sup>147</sup> « Çà et là », *Op. cit.*

<sup>148</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>149</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p. 755.

- Mais c’est un devoir d’encourager une pareille artiste !... Ce serait un crime que de ne pas s’intéresser à la vie de cette femme unique, capable à elle seule d’illustrer un musée, une place publique, n’importe quoi !...
- Sans doute !... Mais va dire cela dans les bureaux !... On t’y recevra bien !... Ah ! Il y a des choses tristes et qui font pleurer. [...]<sup>150</sup>

L’indignation de Kariste se heurte au sentiment d’impuissance et au fatalisme du narrateur-journaliste, fatalisme dont découle le pathétique, préfigurant l’article déjà signalé de Charles Morice.

La capacité à s’affronter à des difficultés de tout ordre et d’en triompher, certaines marques de caractère valorisées par les critiques, l’idée d’un destin à accomplir, mais aussi d’une fatalité s’acharnant sur l’artiste, se regroupent et peuvent offrir l’image d’une artiste « héroïque ».

### **3 . Le motif de l’héroïsme.**

On peut penser que l’image de l’artiste et de la femme « héroïques » se construit, dès les débuts de la carrière de Camille Claudel, à partir des présupposés impliqués par sa situation : une jeune fille isolée, qui s’efforce de réaliser une oeuvre sculpturale originale et de prendre place dans un milieu artistique avant tout masculin.

Quatre auteurs évoquent explicitement l’héroïsme à propos de Camille Claudel, mais avec des connotations différentes. C’est la recherche de l’émancipation par rapport à Rodin qui est considérée comme "héroïque" par Armand Dayot<sup>151</sup>. L’atelier de Rodin procurait à l’artiste une certaine stabilité économique, la possibilité de poursuivre son apprentissage et de bénéficier de la renommée du sculpteur. Pour le critique, le choix de l’indépendance semble être le témoignage d’un grand courage, digne d’admiration.

Octave Mirbeau, faisant parler Kariste, emploie le terme d’héroïsme en y attachant l’idée d’élévation par rapport au reste de la société, et la gloire qui s’y rapporte :

- Tu vois, dit Kariste... si nous étions dans une autre époque ; si nous n’étions pas irrémédiablement abêtis par la dépression politique et le nivellement social où nous sommes... où tout est foule... une femme

<sup>150</sup> « Çà et là », *Op. cit.*

<sup>151</sup> "Portraits d’artistes", « La Vie artistique », *Op. cit.*

comme Mlle Claudel, on la couvrirait d'honneurs et d'argent... Car de tels artistes, c'est la gloire d'une époque... c'est ce qui reste de plus grand, de plus pur d'une époque... Oui... Eh bien ! que fait-on de cette énergie, de cette volonté, de cet héroïsme d'art ?... Rien... rien... rien... [...]<sup>152</sup>

Il faut sans doute rapprocher de "cet héroïsme d'art", la remarque de Camille Mauclair, en 1901 :

[...] On a dit de Mademoiselle Claudel qu'elle avait plus que du talent, une lueur de génialité : c'est probablement vrai, il flotte autour de ses oeuvres une sorte d'atmosphère mentale qui y ressemble, et leur aspect abrupt, leur silhouette fruste, imposée là avec une magnifique lourdeur, avec la noble brutalité du bronze et de la pierre, posant de tout le poids de leurs façonnements aux grands plans, tout y dégage l'esprit de la matière avec cette aisance qui est le propre de l'inspiration planante. C'est de la sculpture héroïque : Mademoiselle Claudel est la femme artiste la plus considérable de l'heure présente.<sup>153</sup>

En qualifiant d' "héroïque" la sculpture de Camille Claudel, le critique peut aussi bien signifier l'énergie et le courage nécessaires à l'action de sculpter que l'impression qui se dégage des oeuvres elles-mêmes et du style de l'artiste.

Néanmoins, l'"héroïsme d'art" et la "sculpture héroïque" ont une valeur proche de celle de la quête des héros antiques, qui, par leurs actions, s'élèvent au-dessus de la simple humanité. Une même thématique se poursuit depuis 1893, lorsqu'Octave Mirbeau affirme que "Mlle Claudel est bien de la race de [Rodin]<sup>154</sup>" : race des artistes géniaux et glorieux, apparentés aux héros légendaires, médiateurs entre l'humain et le divin ; et c'est bien par ces mots que Mathias Morhardt conclut, lui aussi, son article : "Elle est de la race des héros !<sup>155</sup>".

Mais, pour Charles Morice<sup>156</sup>, si Camille Claudel est une "femme vraiment héroïque", son sort n'en paraît que plus "lamentablement injuste" car le succès et la gloire ne sont pas proportionnels à sa valeur et à son courage. En cela, sa "destinée" s'éloigne de celle des héros. Charles Morice fait émerger l'image d'un héros qui échoue. L'image de Camille Claudel oscille alors entre « héroïque » et « victime ». Si cette oscillation apparaît déjà dans l'article de Mathias Morhardt, par l'évocation des obstacles

---

<sup>152</sup> « Kariste parle », *Op. cit.*

<sup>153</sup> « L'Art des femmes peintres et sculpteurs », *Op. cit.*

<sup>154</sup> "La Sculpture", « Ceux du Champ-de-Mars », *Op. cit.*

<sup>155</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.755.

<sup>156</sup> « Art moderne », *Op. cit.*

auxquels l'artiste est confrontée, l'image de l'héroïsme et du succès final l'emporte. L'article dans son entier semble destiné à dresser le portrait de l'artiste en héroïne, dans les différents sens du terme. Héroïne de l'histoire que l'auteur raconte, tout d'abord, mais aussi héroïne par sa bravoure et sa valeur morale :

[...] Elle s'est fait de ses droits et de ses devoirs, comme des devoirs et des droits d'autrui, une idée simple et nette, sur laquelle elle ne transige pas. Au péril même de sa vie elle ne s'en départirait pas. [...]<sup>157</sup>

Quelques lignes plus loin, Mathias Morhardt évoque même

[...] la guerre éternelle qui est déclarée aux artistes trop probes et trop consciencieux par tous ceux qui ne le sont pas assez et qu'unit une tacite et sûre complicité. [...]<sup>158</sup>

et, dans ce combat, Camille Claudel porte toutes les valeurs accordées aux héros : probité, grandeur d'âme, persévérance, intrépidité et engagement total dans l'action. Elle est malgré tout victime des modèles et des praticiens mais suffisamment "héroïque" pour courir le risque de perdre son individualité en acceptant de devenir l'élève de Rodin. Et, comme nous l'avons déjà noté, elle sera également "héroïque", selon Armand Dayot, lorsqu'elle cherchera à s'en affranchir. Les qualificatifs qu'emploie Mathias Morhardt reprennent le plus souvent des sèmes qui appartiennent au champ sémantique de l'héroïsme et que l'on retrouve également dans vingt-huit autres articles. La "vaillance" et le "courage" sont soulignés par Roger Marx<sup>159</sup> en 1894, par Lucien Jouve<sup>140</sup> en 1895, par Gustave Geffroy <sup>141</sup> en 1897 et par Charles Morice<sup>142</sup> en 1903. La "hardiesse" et l' "audace" caractérisent l'artiste, son style et sa pensée pour Octave Mirbeau<sup>143</sup> en 1893, Léon Maillard<sup>144</sup> en 1897, Jean Bernard<sup>145</sup> en 1899, Edmond

---

<sup>157</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.714.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Roger Marx, "Expositions de Paris en 1894, Champ-de-Mars", « Beaux-Arts : l'art aux deux Salons. », *Revue Encyclopédique Larousse*, n°87, t.IV, 15 juillet 1894, p.309.

<sup>140</sup> Lucien Jouve, « Don fait au Musée, SAKOUNTALA groupe en plâtre patiné par Camille Claudel », *Bulletin du Musée de Châteauroux*, 31 décembre 1895.

<sup>141</sup> "§ III - La Sculpture", « Salon de 1897, II - Au Champ-de-Mars », *Op. cit.*

<sup>142</sup> « Le Salon des Artistes Français », *Op. cit.*

<sup>143</sup> "La Sculpture", « Ceux du Champ-de-Mars », *Op. cit.*

<sup>144</sup> Léon Maillard, « Le Salon du Champ-de-Mars », *La Plume*, n°194, 15 mai 1897, p.315.

<sup>145</sup> Jean Bernard, « Le Salon de Paris, 5ème visite », *L'Indépendance belge*, Bruxelles, 2 juin 1899, in Danielle Arnoux, *Camille Claudel, l'ironique sacrifice*, Paris, EPEL, 2001, p.116.

Pilon<sup>46</sup> en 1900, Gustave Kahn<sup>47</sup> en 1905 et Louis Vauxcelles<sup>48</sup> en 1907. Enfin, la "noblesse" et la hauteur d'esprit sont remarquées par Armand Dayot<sup>49</sup> et Léon Daudet<sup>50</sup> en 1893, Henry de Braisne<sup>51</sup> en 1897, Edmond Pilon<sup>52</sup> en 1900, Aristide Maillol, dans un entretien avec Octave Mirbeau<sup>53</sup>, Charles Morice<sup>54</sup> en 1905, François Monod<sup>55</sup>, Louis Vauxcelles<sup>56</sup> en 1906, Louis Vauxcelles<sup>57</sup> encore, en 1907. Le motif de l'héroïsme apparaît aussi à travers la "conquête des formes rebelles<sup>58</sup>" et la "matière domptée<sup>59</sup>" que notent Léon Maillard et Roger Marx, en 1896. Le lexique du combat triomphal est, par ailleurs, très présent dans le texte de Mathias Morhardt. De plus, en prédisant aux "menus détails" de la vie de Camille Claudel

[...] un long avenir de légende et d'histoire qui leur donnera leurs proportions véritables. [...]<sup>60</sup>

l'auteur donne à l'artiste un statut équivalent à celui des héros antiques, dont l'histoire et les exploits continuent d'être racontés par la postérité. Cette première biographie donne une tonalité héroïque et épique au parcours de l'artiste en insistant sur les multiples obstacles rencontrés et sur la valeur morale nécessaire pour les surmonter. Or, l'étude de Mathias Morhardt est un document incontournable pour qui s'intéresse à

<sup>146</sup> Edmond Pilon, « Camille Claudel », *Iris, revue des Arts et du Livre*, n°2, juin 1900.

<sup>147</sup> Gustave Kahn, "Les Editions Blot", « Au jour le jour », *Le Siècle*, 29 décembre 1905.

<sup>148</sup> Louis Vauxcelles, Préface du *Catalogue de l'Exposition de sculptures nouvelles par Camille Claudel et de peintures par Manguin, Marquet, Puy, du 24 octobre au 10 novembre 1907, à la galerie Eugène Blot*, Paris, 1907.

<sup>149</sup> *Op. cit.*

<sup>150</sup> Léon Daudet, in Lucien Bourdeau, « Description d'oeuvres exposées aux Salons de 1893 : la Valse, groupe en marbre de Mlle Claudel, exposé au Salon de 1893, (Champ-de-Mars) », *Supplément de la Revue Encyclopédique Larousse*, n°65, 15 août 1893, p.823.

<sup>151</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>152</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>153</sup> « Aristide Maillol », *Op. cit.*

<sup>154</sup> « Art moderne », *Op. cit.*

<sup>155</sup> « Chronique : l'exposition de Mlle Claudel et de Mr Bernard Hoetger - Les poteries de Mr Lenoble », *Op. cit.*

<sup>156</sup> Louis Vauxcelles, « Le vernissage des femmes peintres et sculpteurs », *Gil-Blas*, 9 février 1906.

<sup>157</sup> *Op. cit.*

<sup>158</sup> Léon Maillard, « Le Salon du Champ-de-Mars 1896 », *La Plume*, n°170, 1er mai 1896.

<sup>159</sup> Roger Marx, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue Encyclopédique Larousse*, n°138, t.VI, 1896, p.282.

<sup>160</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.753.

Camille Claudel. On peut donc émettre l'hypothèse que le ton employé a pu contaminer la plupart des articles qui l'ont suivi.

Sur l'ensemble du corpus, très peu d'articles évoquent la personne de l'artiste, tant sur le plan biographique que sur celui de la personnalité. Si l'on note des contrastes et si des questions perdurent, ces articles donnent, néanmoins, une image assez homogène, quoique très partielle, de Camille Claudel. La perception que semblent en avoir les critiques est d'une relative stabilité. Mais cette cohérence, ainsi que le petit nombre de textes concernés, peuvent conduire à un point de vue limité, voire unique, et, donc, forcément prépondérant. Cette remarque prend toute son importance lorsque l'on considère qu'un processus de dramatisation de la situation de l'artiste s'engage dès 1893, avec l'article d'Armand Dayot. Cette dramatisation s'élabore selon plusieurs formes : descriptions de l'atelier, images du travail acharné et des efforts incessants de l'artiste, évocation des conditions précaires de sa vie, espoir toujours déçu d'un succès qui tarde... L'image de Camille Claudel héroïque est en corrélation avec cette dramatisation. Semblable aux héros de l'Antiquité, mais aussi à ceux de la tragédie classique, puisqu'elle suscite une admiration mêlée de crainte et que sa passion pour la sculpture peut être envisagée comme une fatalité, Camille Claudel est aussi héroïne de sa propre histoire, écrite par Mathias Morhardt, publiée dans la presse. Cette histoire et les images qui l'accompagnent deviennent alors publiques, offertes à de multiples lectures et interprétations. Elles s'accordent, en outre, avec les lieux-communs de l'époque sur la condition d'artiste et sur les théories qui y sont sous-jacentes. Cette correspondance a pu avoir valeur d'attestation, alors que les témoignages directs sont, finalement, très rares.

# QUATRIEME PARTIE

## CAMILLE CLAUDEL : UNE ARTISTE ET SON OEUVRE.

Nombreux dans notre corpus, les comptes rendus de Salons, auxquels Camille Claudel a participé, offrent une diversité de points de vue et de formes. Les évocations de Camille Claudel – mais il en est de même pour les autres artistes – peuvent se limiter à la seule mention de son nom ou du titre de son oeuvre. Ce premier indice d'une distinction est, souvent, accompagné d'une brève appréciation : un adjectif, une expression, une phrase ou un paragraphe rendent compte de l'impression du critique et de sa perception de l'oeuvre. La variété et le nombre de ces énoncés rendent difficile la recherche de traits suffisamment récurrents pour que nous les considérions comme des critères de distinction. Pour Roger Benjamin,

[...] De telles distinctions étaient fondamentalement nécessaires au fonctionnement du marché de l'art et, à vrai dire, à tout le champ culturel. Le critère habituel de distinction était l'auteur : un groupe d'oeuvres était examiné en fonction de la personnalité singulière qui les avait produites et dont le « style » les distinguait des autres oeuvres exposées. Cependant, avant qu'un jeune artiste ne puisse accéder au « style » en ce sens-là, il était habituellement défini, dans un système de filiations, comme l'élève ou le suivant d'un peintre plus âgé [...]<sup>1</sup>

L'article de Paul Leroi<sup>2</sup>, déjà mentionné, s'inscrit bien dans le schéma exposé par Roger Benjamin : l'auteur caractérise les oeuvres vues par la définition des "qualités" de leur créatrice et situe cette dernière par référence à Rodin, dont elle est, à cette

---

<sup>1</sup> Roger Benjamin, « Métaphore et Scandale au Salon », *Le Paysage Fauve*, Paris, Editions Abbeville, 1991, p. 243.

<sup>2</sup> « Salon de 1886 », *L'Art*, *Op. cit.*

époque, l'élève. Une analogie avec un style du passé, celui de "la plus pure période de la Renaissance" est également évoquée, à propos d'un buste. L'examen des autres articles de notre corpus témoigne de la récurrence de ces approches : appréciation du « style » et références à des artistes contemporains ou non.

Par ailleurs, dans les comptes rendus de Salons, le point de vue des critiques sur l'artiste Camille Claudel et sur ce qui caractérise son style est en étroite corrélation avec l'oeuvre, ou les oeuvres, qu'elle expose. Il est donc nécessaire d'analyser plus précisément la réception des oeuvres de la sculptrice. Comment ont-elles été perçues ? Quels commentaires ont-elles suscités ? Quels critères ont fondé les jugements positifs et négatifs ?

Il convient, avant de tenter de répondre à ces questions, de cerner, en premier lieu, les éléments exploités par les critiques pour qualifier l'artiste et pour caractériser son style. Les diverses formes qu'a pu prendre la référence à Rodin doivent, ensuite, être précisées et comparées. Il est nécessaire, enfin, d'étudier la manière dont les critiques de l'époque ont reçu, perçu et décrit les oeuvres de Camille Claudel afin de tenter de resituer l'artiste "à sa juste place" .

## **I . Distinguer l'artiste.**

La lecture de l'ensemble des textes dont nous disposons met en évidence une relative homogénéité dans la caractérisation de l'artiste et de son art. Si bien que l'on peut regrouper en trois ensembles, les divers traits distinctifs remarqués par les critiques : l'originalité, la notion de virilité et l'idée de mouvement et de vie.

Cependant, ces termes recouvrent des implications différentes et se colorent de multiples nuances selon les auteurs, les oeuvres qui les suscitent, les moments... Aussi

---

<sup>3</sup> Marie-Victoire Nantet, « Camille Claudel à sa juste place », in *Camille Claudel. Catalogue raisonné*, Bruno Gaudichon et Anne Rivière, Adam Biro, 2000, p. 13.

faut-il préciser les composantes de ces trois thématiques, récurrentes dans le discours critique concernant Camille Claudel.

## 1 . L'originalité.

Notion complexe qui en recouvre d'autres comme la singularité et la nouveauté, l'originalité est un des principaux critères sur lesquels se fondent les critiques pour apprécier l'oeuvre d'art et pour reconnaître la légitimité du statut d'artiste à son auteur.

En ce qui concerne plus spécifiquement Camille Claudel, la reconnaissance de son originalité est essentielle dans le contexte de sa volonté d'émancipation vis-à-vis de Rodin. Or, de nombreux critiques identifient Camille Claudel comme élève de Rodin, tout en reconnaissant son individualité artistique, mais, le plus souvent, sans véritablement caractériser celle-ci. La récurrence, dans le discours critique, de cette forme de différenciation pose une série de questions : s'agit-il d'un traitement spécifique à Camille Claudel, ou commun à d'autres artistes subissant l'influence d'un maître ? Sans doute les critiques sont-ils conscients de l'enjeu d'une distinction pour tous les artistes. Mais le risque d'indifférenciation leur semble-t-il plus important – ou plus grave – dans le cas de Camille Claudel ? Dans ce dernier cas, est-ce dû à la personnalité de Rodin, à celle de Camille Claudel ou à la proximité de leurs styles ? L'examen des textes de notre corpus ne donne pour seule certitude que la reconnaissance, par les critiques, d'une personnalité artistique propre à Camille Claudel.

Ainsi, en 1898, Antonin Proust évoque la "vision particulière" de la sculptrice et, en 1901, Yvanhoë Rambosson déplore

[...] l'absence de Mlle Claudel si heureusement influencée par l'art de Rodin dont elle a surpris le secret en gardant des choses une vision très personnelle. [...]<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Antonin Proust, « La Sculpture », *Salon de 1898*, Paris, Goupil et Cie, 1898, p. 95.

<sup>5</sup> Yvanhoë Rambosson, « La Sculpture », *L'Art Décoratif*, juin 1901.

Le même qualificatif est employé par Jean Bernard, en 1899, mais s'applique plus spécifiquement à l'exécution, puisqu'il admire le "coup de pouce personnel" de Camille Claudel. Pour le critique, si "Mlle Claudel est une élève de Rodin"<sup>7</sup>, elle "a su dégager sa personnalité". C'est également l'avis d'Henry Eon, en 1905,

[...] la personnalité vraiment dégagée d'influence et la plus hautement affirmée est celle de Mlle Claudel [...]<sup>9</sup>

et, plus loin, il apprécie l'originalité des oeuvres exposées à la galerie Blot

Rien n'est banal dans cette série, où le sujet anecdotique lui-même, échappe à la convention, à la trivialité. [...]<sup>10</sup>

Mais, pour la même exposition, si le chroniqueur d'*Art et Artistes* reconnaît que la *Valse* "révèle une personnalité"<sup>11</sup>, il juge qu'"une individualité absolue" ne s'est pas encore "dégagée complètement des langes du début". L'appréciation de l'originalité, comme affirmation d'une identité artistique, paraît donc soumise à la subjectivité des critiques lorsque ceux-ci ne légitiment pas leur opinion par des éléments d'analyse esthétique.

En ce sens, les conseils d'Armand Dayot, en 1893, semblent davantage argumentés et nuancés :

C'est contre l'influence de l'idée, plus encore que contre le métier du maître [Rodin] que Mademoiselle Claudel doit se tenir en garde. Tout idéal a son style absolu. Sa plastique ne ferait que gagner en originalité si elle pouvait se convaincre que dans l'exécution de ses sujets les plus familiers elle se livre presque toujours à une sorte de collaboration inconsciente.<sup>12</sup>

Le critique distingue "l'idée" et la mise en oeuvre, dans tous les sens de cette expression. Selon lui, l'originalité du projet entraîne nécessairement celle du traitement.

---

<sup>6</sup> Jean Bernard, « Le Salon de Paris, 5ème visite », *L'Indépendance belge*, 2 juin 1899, in *Camille Claudel l'ironique sacrifice*, Danielle Arnoux, Paris, EPEL, 2001, p. 116.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Henry Eon, "Exposition d'oeuvres de Camille Claudel et Bernard Hoetger", « Chronique d'art », *Le Siècle*, 8 décembre 1905.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Article non signé, « Oeuvres de Camille Claudel et de Bernard Hoetger (galerie Eugène Blot) », *Art et Artistes*, janvier 1906.

<sup>12</sup> Armand Dayot, "Portraits d'artistes", « La Vie artistique », *Le Figaro Illustré*, 1893.

Mais la formulation du conseil est elliptique. Quelle signification attribuer à l'expression "collaboration inconsciente" ? L'idée du travail en commun, sous-entendu par le mot « collaboration », est en contradiction avec la description de la solitude de Camille Claudel, ainsi qu'avec son projet d'émancipation. De plus, le terme évoque une réciprocité d'influences, un partage, en quelque sorte, plutôt qu'une influence dominante. Le critique semble considérer que Rodin reste présent, dans l'atmosphère de l'atelier de Camille Claudel, mais aussi dans son "inconscient" et, donc, dans "l'exécution de ses sujets les plus familiers". Cependant, Armand Dayot ne précise pas si cette "collaboration inconsciente" doit être acceptée et utilisée, ou si, au contraire, l'artiste doit lutter contre cette tendance en exploitant des "sujets" moins "familiers". C'est cette seconde éventualité que Camille Claudel semble avoir privilégié en créant les *Causeuses*.

Mais le critère d'originalité paraît ambivalent. En effet, caractéristique positive lorsqu'elle témoigne d'une individualité artistique, d'une capacité à créer, l'originalité peut être évaluée de manière négative lorsqu'elle se limite à la recherche vaine, parce qu'exclusive, de la distinction. Les critiques stigmatisent les artistes qui semblent choisir cette démarche.

En ce qui concerne Camille Claudel, ce sont surtout les articles de Paul Leroi qui illustrent cette tension. En 1892, le critique insiste sur la prépondérance de l'originalité, mais à propos du *Buste du sculpteur Rodin*, il reproche à Camille Claudel "de pasticher son maître au lieu de se contenter d'être elle-même" et, s'adressant directement à l'artiste, il la conseille, ou plutôt la morigène :

[...] Rien ne vaut l'originalité, Mademoiselle, et lorsqu'on la possède – vous avez cette bonne fortune, – c'est une grosse faute de se mettre à la remorque de n'importe qui. Contentez-vous donc d'être vous-même, vous n'en serez que plus sincèrement louée. [...] <sup>13</sup>

Nous aurons l'occasion de revenir sur l'analyse du *Buste du sculpteur Rodin*, par Paul Leroi. S'il reconnaît l'originalité de l'artiste, le critique considère que l'oeuvre exposée

---

<sup>13</sup> Paul Leroi, « Salon de 1892 », *L'Art*, t. I de l'année, 1892, p. 18.

n'en porte pas la marque. Selon lui, Camille Claudel possède suffisamment d'"originalité" pour nourrir son travail de création sans s'engager dans une démarche d'imitation, en quelque sorte. De plus, en "pastichant" Rodin, Camille Claudel s'expose à ne pas être "sincèrement louée". Paul Leroi laisse ainsi supposer que les critiques manquent de sincérité lorsqu'ils apprécient certaines oeuvres de Camille Claudel, trop nettement influencées par Rodin. Il semble soupçonner ses confrères de vouloir complaire à Rodin, en faisant l'éloge de son élève. Il précise d'ailleurs cette idée, en 1894, en se distinguant des "bas flagorneurs des artistes"<sup>4</sup> . Il met, ensuite, Camille Claudel

[...] en garde contre son penchant, non à pasticher son maître, mais à se singulariser au lieu de se contenter de produire des oeuvres vraiment marquées au sceau d'une personnalité élevée ainsi que le peut cette brillante élève de M. Rodin, ainsi d'ailleurs qu'elle en a témoigné plus d'une fois, [...]<sup>5</sup>

exprimant ainsi la différence entre ce qu'Armand Dayot nomme "l'originalité native", véritable marque de personnalité, et la volonté de "se singulariser" au détriment de la sincérité et de l'authenticité.

Pour garder ses qualités d'originalité, Camille Claudel doit donc se préserver à la fois de l'imitation et de la singularisation.

Les articles de Paul Leroi suscitent deux images de la sculptrice qui pourraient entrer en concurrence. L'une est celle d'une créatrice en quête de son identité artistique, explorant de multiples pistes pour parvenir à l'adéquation de son art avec sa vision du monde ; l'autre est celle d'une artiste, mue par la volonté de se distinguer de Rodin.

La différence est plus importante qu'il n'y paraît car elle engage la sincérité et l'authenticité de la démarche de l'artiste. Dans le premier cas, un projet esthétique gouverne l'action et donne son unité et son sens à l'oeuvre de Camille Claudel, alors que, dans le second cas, la cohérence de l'oeuvre se résout au seul nom de son auteur. L'opinion des autres critiques sur ce sujet doit être examinée afin d'en dégager l'image prépondérante.

---

<sup>14</sup> Paul Leroi, « Salon de 1894. A propos de M. Auguste Rodin », *L'Art*, 1894, p.253.

<sup>15</sup> *Ibid.*

En 1898, Paul Leprieur perçoit une certaine forme de "prétention" chez la sculptrice. Après avoir souligné le "maniérisme" de la plupart des oeuvres du Salon et "l'influence [...] souveraine" de Rodin, le critique fait une rapide revue des artistes qui tentent, selon lui, d'imiter les "trucs" du sculpteur : Bourdelle, Niederhausen, Vibert et, d'une phrase, il stigmatise

[...] Les idées pittoresques de Mlles Claudel et Jalliet [qui] ne sont pas exemptes, non plus, de toute prétention. [...]<sup>16</sup>

C'est, alors, l'imitation de l'originalité de Rodin qui témoigne d'une recherche de singularisation, assimilée à de la "prétention". Ce commentaire critique est à l'inverse d'une particularisation puisqu'il ne nomme pas les oeuvres et n'opère aucune distinction entre " Mlles Claudel et Jalliet ".

Raymond de Bettex, en 1905, note également une volonté de "pittoresque" à propos des bronzes de Camille Claudel et Bernard Hoetger :

Ces bronzes aimables ou étranges, académiques ou tourmentés, ne sont jamais indifférents. Ils dénotent un souci parfois exagéré du pittoresque, des recherches souvent bizarres ; mais on doit toujours reconnaître, même quand la pensée choque, des qualités de technique et un enthousiasme de vie débordante.<sup>17</sup>

Mais ce "souci parfois exagéré" ne restreint pas la valeur des oeuvres et traduit plutôt la quête artistique de la sculptrice, qui

[...] Si elle subit des influences [...] ne leur obéit pas et [...] possède une originalité propre en ce qu'elle ne retombe pas dans ces redites qui paraissent apprises et trop retenues. [...]<sup>18</sup>

et c'est bien l'image d'une authentique créatrice qui émerge de l'analyse du discours critique de l'époque, lequel met en évidence les capacités de Camille Claudel à faire oeuvre "inédite" et personnelle. Ainsi, en 1888, Roger Marx salue le *Sakountala* comme

---

<sup>16</sup> Paul Leprieur, « La Sculpture décorative aux Salons », *Art et Décoration*, juin 1898, pp. 179 à 188.

<sup>17</sup> Raymond de Bettex, "Camille Claudel et Bernard Hoetger", « Petites Expositions », *La République Française*, 5 décembre 1905.

<sup>18</sup> *Ibid.*

une des "rares productions inédites"<sup>19</sup> du Salon et, en 1893, il s'enthousiasme pour la *Valse* et *Clotho* en insistant, par la répétition du terme, sur la qualité essentielle reconnue aux deux oeuvres,

[...] L'originalité tant désirée, l'originalité, effroi des esprits inféodés à la routine et incapables d'un jugement personnel, l'originalité qui désigne l'oeuvre à la suivre, la voici rencontrée, grâce à la *Valse* et à *Clotho*, de Mlle Camille Claudel. [...] Que l'invention, pour hors du commun et séduisante qu'elle soit, ne fasse rien négliger de la beauté plastique des deux ouvrages ; [...]<sup>20</sup>

De même, en 1895, le *Croquis d'après nature* est, pour Gustave Geffroy, l'indice de la prochaine réalisation par Camille Claudel, "d'un art particulier, personnel, d'observation directe"<sup>21</sup>. L'artiste

[...] invente une sculpture, des petites scènes où sont notés avec un bonheur extrême les mouvements de la vie, [...]<sup>22</sup>

Pour Mathias Morhardt, la même oeuvre

[...] est, d'ailleurs, sans parenté précise avec quoi que ce soit que nous connaissons. Elle a la providentielle clarté des créations qui ne procèdent pas d'une création connue, qui ne nous confirme pas dans une habitude déjà prise, dont la mystérieuse filiation ne s'explique pas, et qui, tout à coup, pourtant, selon l'inexplicable et l'imprévue volonté du génie, *sont*. Et ces *Causeuses* « sont », en effet, d'une façon définitive. [...]<sup>23</sup>

et, en 1905, Charles Morice souligne les qualités d'invention de la sculptrice,

[...] Les *Bavardes* et les *Baigneuses*, les premières surtout, appartiennent en propre à Camille Claudel, personne avant elle n'avait fait cela, personne ne l'a refait après elle [...]<sup>24</sup>

L'originalité du sujet, celle du traitement comme le note Andrée Myra en 1905,

[...] Avec une grande personnalité de facture, elle [Camille Claudel] sait interpréter la forme et traduire tous sentiments d'une manière originale et noble, sans tomber dans le banquisme ni la grandiloquence. [...]<sup>25</sup>

---

<sup>19</sup> Roger Marx, « Le Salon de 1888. Les tendances de l'art. Physionomie du Salon. », *Le Voltaire*, 1er mai 1888.

<sup>20</sup> Roger Marx, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Le Voltaire*, 10 mai 1893.

<sup>21</sup> Gustave Geffroy, "§ IV La Sculpture au Champ-de-Mars", « Salon de 1895. Au Champ-de-Mars et au Champs-Élysées », *La Vie Artistique*, 4ème série, 1895, p. 225.

<sup>22</sup> Gustave Geffroy, "§ III La Sculpture", « Salon de 1897, II . Au Champ-de-Mars », *La Vie Artistique*, 5ème série, 1897, pp. 365-366.

<sup>23</sup> Mathias Morhardt, « Mademoiselle Camille Claudel », *Mercure de France*, mars 1898, p. 745.

<sup>24</sup> Charles Morice, « Art moderne », *Mercure de France*, 15 décembre 1905, p. 609-610.

<sup>25</sup> Andrée Myra, "M. Bernard Hoetger. - Mlle Camille Claudel", « Les Petits Salons », *Le Petit Quotidien*, 10 décembre 1905.

la nouveauté du matériau pour les *Causeuses*, mais aussi de la technique d'exécution pour le *Portrait de Madame D.* "taillé par elle [Camille Claudel] dans le marbre, en face du modèle<sup>6</sup>", sont, pour les critiques, autant de témoignages d'une authentique démarche créatrice. L'apparition du *Croquis d'après nature* est saluée par la majorité des critiques, qui reconnaissent l'originalité de l'oeuvre et les quelques jugements négatifs pourraient, finalement, témoigner d'une réticence de certains critiques devant cette originalité. Camille Claudel est donc reconnue, par les critiques, dans le tournant stylistique qu'elle amorce avec les *Causeuses*. Dès lors, on comprend mal pourquoi la sculptrice n'a pas poursuivi son exploration des études d'après nature, alors qu'elle avait plusieurs projets, ainsi que sa lettre à Paul Claudel<sup>7</sup> et l'article de Mathias Morhardt l'attestent.

Mais, l'originalité peut faire obstacle à la reconnaissance de l'artiste par le public, heurté par une rupture trop forte avec ses habitudes. C'est la raison qu'invoque Gustave Geffroy lorsqu'il soutient l'entrée du *Sakountala* au musée de Châteauroux

[...] Il y a des protestations au nom de la convention méconnue, de la morale outragée, conversations animées, polémiques dans les journaux, bref, toute cette agitation qui se produit parfois autour des oeuvres non classées, agitation qui va volontiers jusqu'à la colère et l'injure. C'est une des caractéristiques de ces oeuvres de provoquer ainsi jusqu'à la violence l'esprit d'habitude, de fâcher les gens blessés dans leur goût, dans leur vanité, par le surgissement de l'imprévu. [...]<sup>8</sup>

La réponse du « Bourgeois Grincheux » permet de supposer que le *Sakountala* est plutôt le prétexte que le véritable objet de la polémique. Pour le *Journal du Centre*, il s'agit surtout de s'opposer à une décision de la commission du musée, défendue par un journal concurrent, et de se distinguer du « goût parisien », en affirmant une identité provinciale :

[...] « Les intellectuels » qui ont renseigné le distingué écrivain, auraient dû lui dire plutôt, que le Berrichon a le sens artistique développé autant que quiconque. Rollinat le sait bien !

---

<sup>26</sup> Gustave Geffroy, « Salon de 1897 », *La Vie Artistique*, *Op. cit.*

<sup>27</sup> Lettre de Camille Claudel à Paul Claudel, in *Camille Claudel. Correspondance*, édition d'Anne Rivière et Bruno Gaudichon, Paris, Gallimard, Coll. Art et Artistes, 2003, pp. 96 à 98.

<sup>28</sup> Gustave Geffroy, "Camille Claudel à Châteauroux", « L'Art aujourd'hui », *Le Journal*, 15 décembre 1895.

Le Berrichon n'est pas ennemi des hardies tentatives que ne le serait le plus audacieux Parisien. [...]<sup>29</sup>

Le chroniqueur précise, ensuite, que le "talent de Claudel" n'est pas en cause et revendique le droit d'être en désaccord avec le public parisien :

[...] faudrait-il applaudir, des deux mains à la vue de cette oeuvre, sous prétexte qu'elle a figuré au salon des Champs-Élysées, en 1888 ? [...]<sup>30</sup>

Les reproches s'adressent surtout, semble-t-il, à une forme de snobisme dont sont accusés les membres de la commission du musée.

Si l'on donne à cet épisode de Châteauroux sa véritable mesure, on note qu'aucune oeuvre de Camille Claudel n'a subi le rejet de la critique à cause d'une originalité, synonyme d'un écart trop important avec les conventions et les goûts de l'époque. La notion littéraire d'écart esthétique<sup>31</sup> peut offrir une hypothèse : la réception des oeuvres de Camille Claudel n'entraînerait pas un changement suffisant de l'horizon d'attente du public, de ses expériences familières, pour provoquer le rejet ou la polémique. Pour autant, l'art de Camille Claudel ne saurait être qualifié de conventionnel, dans la mesure où, justement, il ne répond pas aux caractéristiques que les conventions attachent à l'art féminin. De plus, en saluant l'originalité de Camille Claudel, les critiques lui reconnaissent une individualité artistique propre, distincte de celle de Rodin, mais dans un contexte de dépendance alimenté par les interventions de Rodin au profit de son élève et par les propres demandes de Camille Claudel.

## **2 . L'alliance de la féminité et de la virilité.**

Certains traits que la *doxa*, à l'époque de Camille Claudel, attribue plus spécifiquement à l'homme sont utilisés, dans le discours critique, pour qualifier

<sup>29</sup> Article non signé, "Lettre d'un Bourgeois Grincheux", « Tribune Publique », *Journal du Centre*, 18 décembre 1895, in *Dossier Camille Claudel*, Jacques Cassar, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 1997, pp. 131 à 133.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 pour la traduction française de Claude Maillard.

l'art de la sculptrice : la vigueur, l'énergie, la puissance, l'audace, la fougue... Faut-il y voir une marque du style de Camille Claudel ou une tentative de « masculiniser » l'artiste afin de la ramener vers les normes sociales ? Il ne s'agit pas ici d'adopter un point de vue féministe, déjà étudié par d'autres, mais d'analyser la récurrence du mot « virilité » ou de ses dérivés dans le discours critique évoquant Camille Claudel, afin de déterminer si le mélange de virilité et de féminité peut être considéré comme un trait distinctif du style de l'artiste.

Si Louis Vauxcelles, en 1907, caractérise Camille Claudel comme une "artiste plus virile que nombre de ses confrères masculins"<sup>32</sup>, les autres critiques se montrent davantage nuancés et tentent de discerner où se situe la part de virilité de Camille Claudel. Pour Paul Leroi, il s'agit des techniques d'exécution, en 1886 :

[...] comme tous les vrais sculpteurs, elle dessine beaucoup et son crayon poursuit avant tout le modelé et le traduit avec une science extraordinaire à cet âge. [...] Cette jeune fille [...] a le dessin viril ; [...]<sup>33</sup>

Le critique reprend la même idée en 1888 :

[...] merveilleusement douée, [Camille Claudel] a de son art le sentiment le plus fier, qu'elle traduit virilement. Son faire est, en effet, de la plus surprenante sûreté [...]<sup>34</sup>

Le caractère de virilité dépend, pour Paul Leroi, de la connaissance qu'a Camille Claudel de son métier et, par conséquent, de la fermeté avec laquelle elle exécute son ouvrage. C'est aussi la fermeté et la vigueur qui caractérisent, selon le critique de *L'Intransigeant*, le modelé du *Sakountala* et dénote la virilité :

[...] Mlle Claudel dans sa *Sakountala* montre une vigueur toute virile. Le corps de la jeune femme s'abandonnant, le geste du jeune homme agenouillé et la retenant, sont modelés d'un pouce ferme et volontaire, [...]<sup>35</sup>

Mais l'énergie et la vigueur que montre Camille Claudel dans le traitement de ses sculptures ne sont pas toujours évaluées positivement. En 1897, Pierre Lalo juge que le

---

<sup>32</sup> Louis Vauxcelles, Préface du *Catalogue de l'exposition de sculptures nouvelles par Camille Claudel et de peintures par Manguin, Marquet, Puy*, à la galerie Blot, du 24 octobre au 10 novembre 1907.

<sup>33</sup> « Salon de 1886 », *L'Art, Op. cit.*

<sup>34</sup> Paul Leroi, « Salon de 1888. II La Sculpture », *L'Art*, t.I de l'année, 1888, p. 212.

<sup>35</sup> Edmond Jacques, « Salon des Champs-Élysées », *L'Intransigeant*, 12 juin 1888.

*Buste de Mme D...* est "traité avec une énergie qui touche à la dureté<sup>36</sup>" et, pour Maurice Hamel,

[...] dans le *Buste de madame D...* mademoiselle Claudel ne fait pas preuve de force en insistant avec une sorte de violence sur le rendu des traits et de la physionomie : l'expression est dure parce que l'exécution n'est pas conduite avec assez de logique et de fermeté.<sup>37</sup>

En 1899, le même critique apprécie *l'Âge mûr* et *Clotho*, mais regrette l'"expression tranchante" du *Portrait de Monsieur le Comte de M...* et estime que

[...] le talent viril de l'artiste n'a pas toujours le charme qui s'ajoute à la force quand elle est pleinement maîtresse d'elle-même.<sup>38</sup>

Maurice Hamel marque la distinction entre force et violence, et, selon lui, Camille Claudel montre davantage de violence que de force et de fermeté dans le traitement de ces deux bustes, alors que "la puissance" de Rodin "s'enveloppe de douceur<sup>39</sup>". Le critique semble reprocher à la sculptrice l'occultation de sa féminité au profit d'une force virile, qui, non maîtrisée, ne peut que glisser vers la violence et la dureté. Or, ce mélange de "puissance" et de "douceur", que Maurice Hamel reconnaît à Rodin, est, selon Raymond de Bettex, également perceptible chez Camille Claudel :

[...] Ses compositions ont une grâce qui décèle la main féminine qui leur donna le jour, une tendresse délicate, douloureuse un peu, qui révèle une âme de femme. A ces qualités de charme, inhérentes à son sexe, le statuaire apporte l'appoint d'une vigueur toute masculine dans la manière énergique dont elle masse ses personnages. Il sait être psychologue [*sic*] très profond, ironiste d'une touche très sûre. [...]<sup>40</sup>

et, pour Camille Mauclair la violence est un trait stylistique : Camille Claudel

[...] comprend pleinement tout le sens silencieux de la matière bronze ou marbre, et elle y fouille avec une violence exceptionnelle des figures tourmentées, rugueuses, crispées, crispantes, qui ne ressemblent à celles d'aucun sculpteur et qui frémissent d'une vitalité fiévreuse. [...]<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> Pierre Lalo, « Les Salons de 1897 : la Sculpture », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, n° 3, 10 juin 1897.

<sup>37</sup> Maurice Hamel, « Les salons de 1897 », *La Revue de Paris*, 15 juin 1897, p. 820.

<sup>38</sup> Maurice Hamel, « Les Salons de 1899 », *La Revue de Paris*, 1er juin 1899, pp. 655-656.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> « Petites Expositions », *La République Française*, *Op. cit.*

<sup>41</sup> Camille Mauclair, « L'Art des Femmes peintres et sculpteurs », *La Revue des Revues*, 3ème trimestre 1901, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, *Op. cit.*, p. 187.

L'art de la sculptrice n'est donc pas réductible aux seules qualités viriles de force et d'énergie. Il apparaît, plutôt, que la vigueur qu'elle imprime à certaines de ses sculptures est en étroite dépendance avec son projet et avec le sujet, et participe d'une démarche réfléchie et volontaire, issue de sa "compréhension" intime de la matière.

L'un des traits caractéristiques essentiels du style de Camille Claudel réside, peut-être, dans ce mélange indicible de féminité et de virilité. Le compte rendu du Salon de 1893, par Raoul Sertat, est assez révélateur. Il apprécie les oeuvres de Marie Cazin qui

[...] a mis tout le sentiment profond d'une femme compatissante à la faiblesse, pleine de pitié devant la souffrance ; [...] Les sujets sont tirés de la plus simple réalité et figurent les soins de l'esprit et du corps dont on entoure les petits ; on ne saurait imaginer rien de plus spontané, et que voilà un art naturellement, essentiellement féminin, qui prêche avec de douces paroles le dévouement et la générosité !<sup>42</sup>

et, immédiatement après, il évoque Camille Claudel :

Mlle Camille Claudel a plus de fièvre, son talent est plein de fougue et de vigueur ; pourtant, on ne peut dire qu'elle ait abdiqué l'instinct féminin. [...]<sup>43</sup>

et le critique poursuit par la description de l'effet produit par *Clotho* et par la *Valse*, qui, pour lui, atteignent à l'universalité du symbole : la vieillesse,

[...] or, qui saurait mieux qu'une femme pleurer sur la déchéance fatale d'un corps de femme ? [...]<sup>44</sup>

et la jeunesse,

[...] et qui donc encore, plu [*sic*] subtilement qu'une femme, dirait la folie rapide, emportée des premières passions ? [...]<sup>45</sup>

alors que, sans nier la valeur des oeuvres de Marie Cazin, le critique les situe du côté d'une figuration destinée surtout à attendrir par des procédés conventionnels.

---

<sup>42</sup> Raoul Sertat, « Revue artistique : Salon du Champ-de-Mars », *Revue Encyclopédique Larousse*, 1893, pp. 333-334.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

L'auteur, connu par les seules initiales L. T., d'un article publié dans *Psyché* en 1906, fait appel à la physiologie pour analyser l'oeuvre de Camille Claudel. Si sa démarche analogique est discutable, certaines remarques méritent que l'on s'y arrête. La comparaison avec Rodin, en particulier, caractérise Camille Claudel par "une manière de mysticisme que n'a pas Rodin"<sup>66</sup>. A la sexualité, présente dans les oeuvres du sculpteur, comparé à "un géant qui caresse des mousmés", s'oppose l'idée de maternité, apparente dans les sculptures de Camille Claudel, "mère plus enveloppante, moins sexuelle". Si l'énergie est un caractère commun aux deux artistes, elle est de nature différente : "tension des nerfs, élan brusque, concentration mono-idéiste" chez Camille Claudel, matérialisme chez Rodin. Cependant le critique reconnaît que

[...] cette souplesse et cette habileté des mains, et cette pudeur féminine penchée vers des intimités ne sont que la plus mince part de l'oeuvre de Mlle Claudel. [...] il faut reconnaître que l'extraordinaire lyrisme de celle-ci s'égale aux plus magnifiques élans des hommes les plus mâles. [...]<sup>47</sup>

L'analyse proposée par L. T. s'inscrit dans une esthétique symbolique et idéaliste, que le critique semble retrouver dans l'art de Camille Claudel, tendu vers l'expression de l'Idée et c'est le "lyrisme" qui constitue le lien entre féminité et virilité. Il faut, cependant, préciser que Paul Claudel, un an avant L. T., a déjà établi une distinction analogue entre l'art de Camille Claudel et celui de Rodin sans utiliser les images de virilité et féminité. Pour l'écrivain,

[...] L'art de Rodin est le plus lourd et le plus matériel qui soit. [...]<sup>48</sup>

alors que

[...] l'art de Camille Claudel éclate par les caractères qui lui sont propres. On voit se donner magnifiquement carrière l'imagination la plus forte et la plus naïve. [...]<sup>49</sup>

C'est donc "l'imagination", "le don d'inventer", la capacité de l'esprit à former des images, qui gouverne l'art de la sculptrice. On peut se demander si la virilité est

---

<sup>46</sup> L. T., « Les Expositions : deux sculpteurs », *Psyché*, mars-avril 1906, pp. 103 à 106.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire », *L'Occident*, août 1905, pp. 81 à 85.

<sup>49</sup> *Ibid.*

seulement présupposée par les critiques par analogie avec la force physique et l'énergie nécessaires au métier de statuaire. L'aspect viril du style de Camille Claudel se concentrerait sur la manière, la technique, alors que le "principe"<sup>0</sup> de son art serait, avant tout, féminin. La réalité est, sans doute, plus complexe que cette alternative. Les remarques des critiques reflètent cette complexité, en associant étroitement les caractéristiques de la virilité et de la féminité.

Ainsi, pour Judith Cladel, le talent de Camille Claudel

[...] dont peu d'hommes possèdent l'égal en virilité et en grandeur de conception, est cependant saturé de féminité, et même mieux de « femellerie », selon le mot charmant de Maupassant.[...]<sup>1</sup>

Le néologisme attribué à Maupassant introduit l'idée de sexualité par l'image de fécondation que le mot « femelle » convoque et rejoint, par ailleurs, le réseau de correspondances avec la nature, déjà évoqué plus haut<sup>2</sup>. L'image de Camille Claudel qui transparait derrière les mots de Judith Cladel est celle d'une artiste dont les caractères de virilité et de féminité sont portés à un point extrême : son talent dénote une virilité plus forte que celui de nombreux hommes, mais il est également marqué par des caractères féminins si intenses qu'ils évoquent davantage la "femelle" que la femme.

En revanche, pour François Monod et Guy Blel, les traits de virilité perçus chez la sculptrice ne font pas partie intégrante de sa nature, mais sont le résultat d'un apprentissage. Pour le premier,

[...] Mlle Claudel s'est pénétrée de la sculpture de Mr Rodin non seulement avec cette souplesse spontanée et superficielle d'assimilation qui est le propre des femmes, mais avec cette délicatesse et cette justesse d'intelligence et de sensibilité qui est une forme exquise et rare de leur nature. [...] elle n'a qu'à suivre sa nature avec réflexion et à se porter de parti-pris, avec la noblesse de son invention, avec son austérité passionnée, et avec toutes les ressources d'étude et de volonté vers la simplicité, vers la netteté, vers la vigueur.<sup>3</sup>

---

<sup>50</sup> Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire », *L'Art décoratif*, juillet 1913, pp. 8 à 50.

<sup>51</sup> Judith Cladel, « La Sculpture au Salon de Paris », *L'Art moderne*, n°27, 3 juillet 1898, pp.211 à 213.

<sup>52</sup> Voir p. 71.

<sup>53</sup> François Monod, « Chronique : L'Exposition de Mlle Claudel et de Mr Bernard Hoetger. Les poteries de Mr Lenoble », *Supplément Art et Décoration*, janvier 1906.

Le critique suppose donc que la nature féminine de Camille Claudel lui a permis d'intérioriser le style de Rodin. Il lui conseille d'utiliser toutes les ressources de sa féminité, sans chercher à en occulter aucune, et de consacrer sa volonté et sa conscience à la recherche de traits donnés pour plus spécifiquement masculins : "simplicité", "netteté" et "vigueur". Le second exprime, plus simplement, une idée sensiblement similaire :

[...] Mlle Claudel a pour elle la sensibilité et la grâce de la femme que corrige hardiment sa virile éducation. [...]<sup>54</sup>

L'emploi du verbe « corriger » peut laisser supposer que "la sensibilité et la grâce de la femme" constituent des faiblesses auxquelles Camille Claudel échappe grâce à sa "virile éducation". Cette dernière expression peut se référer à l'apprentissage de Camille Claudel, dans l'atelier de Rodin. Le commentaire met en évidence une sorte d'équilibre entre caractéristiques féminines et masculines, équilibre qui permet à la sculptrice de ne sombrer ni dans la fadeur, ni dans la vigueur exagérée.

A la lecture des articles, on constate que si de nombreux critiques perçoivent, chez Camille Claudel, un mélange de virilité et de féminité, très peu d'entre eux, finalement, parviennent à l'explicitement préciser. Certes, les techniques d'exécution sont souvent marquées des traits de virilité et de puissance, mais cela ne saurait suffire à déterminer objectivement, en tous cas dans la perspective et avec les connaissances qui sont les nôtres, en quoi cette alliance, qui semble indissociable, de virilité et de féminité est constitutive du style de Camille Claudel.

### **3 . Le mouvement et la vie.**

---

<sup>54</sup> Guy Blel, Article sans titre, *Echo des premières*, 17 février 1906.

Dans l'étude qu'il consacre à Camille Claudel, Mathias Morhardt affirme traduire un des principes essentiels qui gouvernent les recherches de la sculptrice, principe qu'elle partage avec Rodin :

[...] Selon la pensée de Mademoiselle Camille Claudel que je voudrais pouvoir suivre et plus fidèlement interpréter, le mouvement est, en art, ce qu'il importe surtout de préciser. Mais c'est aussi ce qu'il est le plus difficile d'expliquer. [...] Car si une jambe qui est au repos et une jambe qui marche sont deux choses différentes, combien cette dernière est plus vivante et plus vraie ! [...]<sup>55</sup>

L'expression du mouvement participe donc du souci de figurer la vie dans son intensité et sa complexité. Gustave Geffroy, entre autres, reconnaît à Camille Claudel cette faculté d'insuffler le mouvement et la vie à ses oeuvres "d'un mouvement général, d'une force et d'une vie nerveuse singulière"<sup>56</sup>. Devant *Profonde Pensée*, Judith Cladel note plutôt les sensations éprouvées :

[...] La chaleur, on la voit, on la sent, sur ces chairs fermement modelées et tièdes de vie ; [...]<sup>57</sup>

Ce sentiment de vie, présent dans les sculptures de Camille Claudel, se situe au-delà du réalisme purement figuratif. Ainsi, Frantz-Jourdain considère que

[...] Dans la *Valse*, l'artiste a matérialisé le troublant vertige des sens exacerbés jusqu'au délire par la rotation rythmée, sans tomber dans la crapuleuse reproduction d'une photographie instantanée et sans s'ankyloser pourtant dans la rigidité glacée de la pierre. [...]<sup>58</sup>

Pour Emile Verhaeren, la même oeuvre

[...] échappe au réalisme des mannequins habillés, tout en donnant une sensation de vie et de modernisme essentiel. [...]<sup>59</sup>

et Charles Morice, plus de dix ans après, admire l'*Abandon*,

---

<sup>55</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, pp. 740-741.

<sup>56</sup> Gustave Geffroy, "§ XV La Sculpture", « Salon de 1899 », *La Vie Artistique*, 6ème série, 1900, p. 432.

<sup>57</sup> « La Sculpture au Salon de Paris », *L'Art moderne*, *Op. cit.*

<sup>58</sup> Frantz Jourdain, "La Sculpture", « Le Salon du Champ-de-Mars », *La Grande Bataille*, 19 mai 1893.

<sup>59</sup> Emile Verhaeren, « Le Salon de La Libre Esthétique. Les Sculpteurs », *L'Art moderne*, 1er avril 1894.

[...] cette oeuvre magnifique, aux plis larges, aux détails habilement sacrifiés à l'effet de l'ensemble, et si vraie au-delà de l'immédiat réalisme !<sup>60</sup>

L'impression de mouvement et de vie qui se dégagent des sculptures de Camille Claudel ne se confond donc pas avec l'idée d'une simple reproduction. Mathias Morhardt le confirme : "il ne s'agit pas de copier"<sup>61</sup> et, traduisant les remarques de Camille Claudel, il note que "le mouvement déforme"<sup>62</sup>, "change les proportions"<sup>63</sup> et "bouleverse l'équilibre"<sup>64</sup> du corps humain.

Or, les critiques ne mettent pas forcément ces déformations en relation avec une volonté d'artiste de traduire le mouvement. De plus, comme le remarque un chroniqueur, "les déformations du corps ou de la face humaine pour garder leur pleine signification demandent à être ménagées"<sup>65</sup>, sous peine de sombrer dans la caricature. Certains critiques n'ont pas perçu l'intention de l'artiste derrière les altérations du corps humain qu'ils ont remarquées dans ses oeuvres. Ainsi, à propos de *Sakountala*, le critique de *L'Intransigeant* note que

[...] si les membres s'allongent un peu, il n'en est pas moins vrai qu'ils trahissent une étude très poussée de l'anatomie et de la physiologie. [...]<sup>66</sup>

et ces disproportions suscitent les moqueries du « Bourgeois Grincheux », à Châteauroux :

[...] Les proportions manquent absolument ; on y trouve entre autres choses : les mains de Goliath emmanchées au bout des bras de David ; des reins de poitrinaire et des pieds de facteur rural ; quant aux têtes, il faut être d'une sagacité de Peau-Rouge pour les découvrir. [...]<sup>67</sup>

Ce commentaire montre qu'en refusant – comme Rodin – la représentation classique du corps humain, l'artiste risque d'être incomprise des critiques et du public. Critiques et public peuvent donc percevoir les déformations, non pas comme un procédé voulu par

---

<sup>60</sup> « Art moderne », *Mercure de France*, *Op. cit.*

<sup>61</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p. 742.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 741.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Article non signé, sans titre, *La Chronique des Arts*, 9 décembre 1905.

<sup>66</sup> Edmond Jacques, « Salon des Champs-Élysées », *Op. cit.*

<sup>67</sup> *Journal du Centre*, *Op. cit.*

l'artiste, mais comme la preuve d'un manque d'habileté ou de connaissances anatomiques. C'est peut-être pour cette raison que, lorsque Gustave Geffroy intervient pour défendre la place de *Sakountala* au musée de Châteauroux, il insiste sur "la science d'anatomie"<sup>68</sup> de "cette belle oeuvre savante"<sup>69</sup>. Cette connaissance de l'anatomie est également mise en valeur par Henry de Braisne, qui relie trois caractéristiques :

[...] La vérité est qu'elle possède une énorme science d'anatomie et d'expression, qu'en sculpture, elle est affolée de mouvement, et que, comme Rodin, elle travaille sa terre par profils.<sup>70</sup>

L'image suscitée par le qualifiant est assez forte pour témoigner de l'importance – Mathias Morhardt parle de la "prépotence"<sup>71</sup> – du mouvement pour Camille Claudel. Les notions de bouleversement, de trouble et d'émotion violente sont comprises dans le mot "affolée", ce qui laisse supposer que l'artiste consacre ses recherches plastiques à l'expression la plus juste du mouvement.

Outre la comparaison avec Rodin, l'évocation du modelage "par profils" apporte un autre élément d'analyse en signalant la place des questions de pratique dans la figuration du mouvement. Pour François Monod, la connaissance de l'anatomie alliée à la science du modelé sont les caractéristiques de l'art de Rodin, que Camille Claudel a assimilé :

[...] Elle n'a pris conseil que des parties les plus solides et les plus achevées de la pratique et du génie de son maître, de celles qui ont la valeur la plus certaine et la plus générale : l'étude continuelle et la science profonde du corps humain et les nouvelles beautés pathétiques et héroïques d'expression, de gestes, de lignes que Mr Rodin a découvertes dans quelques chefs-d'oeuvre déjà classiques. [...]<sup>72</sup>

Le critique souligne, ici, la maîtrise technique de la sculptrice, comme l'a fait, avant lui, Octave Mirbeau, en 1896, qui évoque "la main sûre, assouplie à toutes les difficultés du

---

<sup>68</sup> "Camille Claudel à Châteauroux", *Le Journal*, *Op. cit.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Henry de Braisne, « Camille Claudel », *La Revue Idéaliste*, n° 19, 1er octobre 1897, pp. 357 à 359.

<sup>71</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p. 740.

<sup>72</sup> « Chronique : L'Exposition de Mlle Claudel et de Mr Bernard Hoetger. Les poteries de Mr Lenoble », *Op. cit.*

métier de statuaire<sup>73</sup> de la "jeune femme" et Roger Marx, en 1893, qui, remarquant la "beauté plastique" de la *Valse* et de *Clotho*, constate que

[...] selon les thèmes proposés, le modelé se contraste, se varie, et Mlle Claudel sait à sa volonté rendre en toute certitude la robuste musculature masculine, les formes tendres et délicates, la vieillesse décharnée et osseuse.<sup>74</sup>

Cette science du modelé, les connaissances anatomiques et l'habileté technique de Camille Claudel sont donc mises en évidence et reconnues dans le discours critique et semblent être considérées comme des composantes de la faculté de la sculptrice à insuffler le mouvement et la vie à des oeuvres par nature rigides et fixes. Mathias Morhardt y ajoute l'observation des attitudes, rendues avec intensité. Ce point est également relevé par Roger Marx, à propos du *Croquis d'après nature* :

[...] des poses éloquentes, des voissures de dos, des croisements de bras, traduisent, dans un groupe minuscule et admirable, le repliement de l'être tout entier absorbé par l'attention aux écoutes. [...]<sup>75</sup>

Or, qu'est-ce que l'éloquence sinon la capacité à signifier ? Yvanhoë Rambosson est également sensible à ce sentiment de vie :

[...] Rien de plus dramatique et rien non plus de plus vivant dans le fantastique tant cet homme marche et tant ces deux femmes sont expressives dans leur mouvement. [...]<sup>76</sup>

Mais le critique ne va pas au-delà d'un constat et nous laisse face à la même question : qu'est-ce qui crée ce sentiment de vie, que les critiques s'accordent à admirer dans l'art de Camille Claudel et qui semble, selon plusieurs d'entre eux, ne pas se limiter aux seuls caractères plastiques ? Leurs commentaires, en effet, vont souvent au-delà de l'analyse formelle et évoquent des approches de tendance plus philosophique que purement artistique. Mathias Morhardt donne peut-être des éléments de compréhension, lorsqu'il traduit les principes qui guident la sculptrice dans son étude du mouvement :

---

<sup>73</sup> Octave Mirbeau, « Mannequins et Critiques », *Le Journal*, 26 avril 1896, in *Combats Esthétiques 2*, *Op. cit.*, pp. 136 à 139.

<sup>74</sup> « Le Salon du Champ-de-Mars », *Le Voltaire*, *Op. cit.*

<sup>75</sup> Roger Marx, « Les Salons de 1895 », *Gazette des Beaux-Arts*, 4ème et dernier article, 1895, pp. 118-119.

<sup>76</sup> Yvanhoë Rambosson, *L'Art Décoratif*, juin 1899, in Danielle Arnoux, *Camille Claudel l'ironique sacrifice*, *Op. cit.*, p. 115.

[...] Il y a dans le mouvement, en effet, un état de devenir. L'artiste ne peut s'arrêter entre ce qui a été et ce qui va être. Il doit choisir. Il faut que, dans ce qui a été, il ne conserve que ce qui est nécessaire pour expliquer ce qui va être. [...]<sup>77</sup>

mais pour "choisir" l'artiste doit être capable d'anticiper, donc d'avoir une forme de prémonition de ce qui appartient à l'avenir. C'est le cas, certes, de tous les sculpteurs, mais avec une dimension particulière dans le cas de l'oeuvre de Camille Claudel, lorsqu'elle est envisagée comme figuration ou préfiguration de sa vie.

Louis Vauxcelles exprime, d'une autre manière, cette continuité de la vie en distinguant l'aspect matériel des sculptures et l'impression de vie qui s'en dégage :

[...] Certaines compositions valent par une magnifique massivité, d'autres sont subtiles, aériennes, mais toutes vivent. Camille Claudel n'interrompt jamais le mouvement de la vie. [...]<sup>78</sup>

et l'on peut percevoir, dans son commentaire, à la fois, l'idée du geste en suspens, celle d'une succession d'évènements, mais aussi celle de la reproduction, qui permet à la vie de continuer. Car la formulation du critique fait naître l'image d'une artiste qui engendre la vie, qui donne vie à ses sculptures.

Même un héros mythologique comme Persée a des apparences de vie, que Gustave Babin décrit précisément :

[...] Le sang jaillissant de la gorge béante alourdit l'écharpe qui coule de l'épaule aux reins du guerrier, autour de son corps souple, tout frémissant d'ardeur brutale et de vie. [...]<sup>79</sup>

L'utilisation des verbes de mouvement, au présent de l'indicatif et sous forme de participes présents, dénote d'actions en cours. Sorti de son contexte, cet extrait évoque peu la rigidité d'une statue. Certes, on peut opposer qu'il s'agit là de simples effets de style, caractérisant l'écriture du critique. Ou encore que la subjectivité de la perception empêche toute généralisation. Ce serait oublier que, dans le domaine de la critique d'art,

---

<sup>77</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p.742.

<sup>78</sup> Préface du *Catalogue de l'Exposition d'oeuvres de Camille Claudel et Bernard Hoetger, du 4 au 16 décembre 1905*, Paris, 1905. Louis Vauxcelles, en 1922, dans *l'Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours*, qu'il publie avec André Fontainas, écrit : "Rodin n'interrompt jamais le rythme de la vie. Son art peut être pensée ou volupté, tendresse, douleur, extase ou mystère, il est toujours *mouvement*. [...]"

<sup>79</sup> Gustave Babin, « Les Salons de 1902. La Sculpture », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, t. 11, 10 mai 1902.

un des rôles du style est, justement, de décrire une oeuvre et de traduire l'effet qu'elle produit. Par ailleurs, si la subjectivité du critique doit être prise en compte, il faut aussi remarquer la récurrence d'énoncés de ce type pour évoquer les sculptures de Camille Claudel, et, cela, indépendamment de l'époque et de l'oeuvre concernée.

Le "sens de l'humanité"<sup>80</sup>, le "sens de la vie", que Maurice Hamel admire dans *Vertumne et Pomone*, que de nombreux critiques perçoivent dans l'art de Camille Claudel et traduisent par leurs commentaires, va au-delà de l'analyse des traits artistiques. En effet, en valorisant, sous différentes formes, la faculté de la sculptrice à donner vie et mouvement à ses oeuvres, le discours critique laisse émerger une image proche du mythe de Pygmalion. Sculptée par Pygmalion, la statue de Galatée prend vie par une action divine. Mais l'amour de Pygmalion pour Galatée, simulacre d'Aphrodite, est à l'origine de la compassion de la déesse et de son intervention, intervention que la beauté de la sculpture et sa ressemblance avec le modèle rendent possible. Donnant vie à ses oeuvres, Camille Claudel prend en charge le rôle de Pygmalion, mais aussi celui réservé au divin. On connaît les conséquences tragiques, dans la mythologie, d'une telle confrontation. Ce danger du rapport de l'artiste au sacré rejoint celui, déjà mis en évidence, de l'inspiration d'origine divine. Sans doute pourrait-on aussi interpréter la relation de Camille Claudel avec Rodin en s'aidant de la configuration mythique de Pygmalion.

Le vocabulaire employé par Roger Marx conforte l'idée du "souffle vital". Pour lui, l'*Âge mûr* "enthousiasme" parce que "l'esprit anime la matière" et il ajoute

[...] Dès qu'elle ne répond plus au tempérament, la frénésie du mouvement devient forcément stérile. [...] <sup>81</sup>

Par opposition, chez Camille Claudel, la recherche de mouvement "répond au tempérament" et elle n'est donc pas "stérile". Est-ce forcer l'interprétation que de mettre en correspondance le mot « stérile » avec l'image de fécondité, déjà évoquée à propos

---

<sup>80</sup> Maurice Hamel, « Les Salons de 1905 », *La Revue de Paris*, 1er juin 1905, p. 650.

<sup>81</sup> Roger Marx, « Les Salons de 1899 », *Revue Encyclopédique Larousse*, 15 juillet 1899, p.560.

de la sculptrice ? Camille Mauclair emploie lui aussi cette image lorsqu'il décrit Camille Claudel qui

[...] porte en elle et sur elle toute l'annonce du monde de créatures passionnées ou méditatives qu'elle engendre. [...]<sup>82</sup>

et Louis Vauxcelles conclut sa présentation de l'exposition des oeuvres de Camille Claudel à la galerie Blot, par une citation d'Eugène Carrière utilisant une comparaison similaire :

[...] « *La transmission de la pensée par l'art, comme la transmission de la vie, est oeuvre de passion et d'amour.* »<sup>83</sup>

Il reste à se demander si l'image de la sculptrice donnant la vie à ses oeuvres comme une mère à ses enfants est un lieu commun de l'époque, destiné à qualifier plus particulièrement les femmes artistes, ou bien si elle est spécifiquement attribuée à Camille Claudel. Cette seconde hypothèse se trouve confortée par toute l'étude que Paul Claudel consacre à l'art de sa soeur,

[...] dans tout le sens de ces adjectifs, le plus « animé » et le plus « spirituel ».<sup>84</sup>

Or, le premier adjectif signifie non seulement « doué de mouvement » mais aussi « doué de vie » et, étymologiquement, « animer » c'est donner la vie par le souffle vital, par l'âme. Le second adjectif s'attache aux choses de l'esprit, distinctes de l'aspect matériel, et, là aussi, un rapport avec l'âme apparaît, puisque ce qui est « spirituel » est « propre à l'âme », elle-même « considérée comme un don de Dieu ». Cette "transmission de la pensée par l'art" pourrait être un critère essentiel de distinction entre Camille Claudel et Rodin. Cela semble être, en tout cas, le point de vue de Paul Claudel. Par ailleurs, le lien entre l'artiste et le divin apparaît de façon récurrente et par plusieurs biais dans le discours critique. Ce réseau de correspondances demanderait à

---

<sup>82</sup> « L'Art des Femmes peintres et sculpteurs », *La Revue des Revues*, *Op. cit.*

<sup>83</sup> Eugène Carrière, cité trois fois par Louis Vauxcelles : en 1905, dans la Préface du *Catalogue de l'Exposition à la galerie Eugène Blot* et dans un article du 4 décembre dans *Gil-Blas* ; en 1922, toujours à propos de Camille Claudel, dans *l'Histoire de l'art français de la Révolution à nos jours*, *Op. cit.*

<sup>84</sup> « Camille Claudel statuaire », *L'Occident*, *Op. cit.* p. 84.

être analysé de manière plus approfondie afin d'en cerner précisément les conséquences dans l'interprétation de l'oeuvre et de l'histoire de Camille Claudel et afin de discerner ce qui appartient à la représentation de l'artiste dans l'imaginaire « fin-de-siècle » et ce qui correspond, plus spécifiquement, à la perception de l'artiste Camille Claudel par ses contemporains.

Les images de Camille Claudel en artiste, qui émergent à la lecture des articles de notre corpus, se rapportent pour beaucoup aux questions soulevées par la notion de création et doivent être replacées, à la fois, dans le contexte littéraire et historique qui les a vues naître, et dans une perspective plus philosophique, qui permettrait de préciser les notions d'oeuvre d'art et de style.

Le discours critique met en évidence l'originalité de Camille Claudel et la montre comme une authentique créatrice. Cette originalité passe par l'affirmation d'une véritable identité artistique conquise, en particulier face à Rodin.

## **II . La caractérisation par références.**

La figure de Rodin semble inévitable lorsque l'on évoque Camille Claudel et il est évident que le sculpteur apparaît de manière insistante dans les articles de notre corpus. En effet, soixante-quatre d'entre eux relient Camille Claudel à Rodin, selon des modalités différentes qu'il convient de préciser. Ainsi, les diverses sortes de relations que les critiques établissent entre les deux sculpteurs doivent être examinées afin de dégager de cette analyse une pluralité de points de vue.

Mais, auparavant, il semble nécessaire de situer brièvement ces liens, établis par les critiques entre les deux sculpteurs, dans la perspective plus large d'un système de filiations. On peut ainsi distinguer deux systèmes de comparaison dans le discours critique : l'un inscrit Camille Claudel dans une continuité définie par l'histoire de l'art ; l'autre la situe par rapport aux artistes qui lui sont contemporains.

## 1 . Les références au passé.

En 1899, Yvanhoë Rambosson admire le *Portrait de M. le comte de M.* qui "évoque les belles choses à la fois précieuses et fières de la Renaissance<sup>5</sup>". Paul Leroi est plus précis lorsque, dès sa présentation de Camille Claudel, en 1886, il relie le *Buste de Paul Claudel à treize ans* à "la grande allure florentine de la plus pure période de la Renaissance<sup>6</sup>" et lorsqu'en 1887, il perçoit "un écho du quinzième siècle florentin<sup>7</sup>", dans le *Buste de Jeune Romain*, dont le modèle est également Paul Claudel. La mention de l'époque et du lieu permet, en effet, de situer les références et le style qui leur correspond. Les noms des grands sculpteurs florentins du Quattrocento, Verrochio, Donatello et Ghiberti, en particulier, affleurent sous ces indications.

Un article de Teodor de Wyzewa, publié en 1894, utilise ces analogies :

[...] Ainsi M. Pézieux, qui s'est évidemment inspiré des grands sculpteurs florentins pour son groupe *Oh ! Jeunesse !* ainsi M. Daillon, dont les deux bustes rappellent les oeuvres, moins solides mais plus féminines, de l'école milanaise ; ainsi encore Mlle Claudel qui a mis dans un buste de petite fille quelque chose de la douceur ingénieuse et malicieuse de Mino de Fiésole. Un bas-relief de M. Bourdelle, *l'Aurore triste*, m'a fait penser aux longues figures de Goujon. [...]<sup>8</sup>

Mino de Fiésole appartient, lui aussi, à l'école des sculpteurs florentins du Quattrocento. Camille Claudel semble donc se situer assez nettement, pour les critiques, dans une filiation avec les sculpteurs florentins de la Renaissance italienne. Cependant, ce rapport aux sculpteurs du Quattrocento s'exprime surtout en termes d'"écho", d'"évocation", suggérés par certaines oeuvres de Camille Claudel, alors que, pour Maurice Hamel, en 1899, c'est l'artiste qui

[...] Dans un groupe de *l'Âge mûr*, [...] égale les hardis statuaires du quinzième siècle par l'éloquence de son réalisme tragique. [...]<sup>9</sup>

---

<sup>85</sup> Yvanhoë Rambosson, « Les Salons de 1899. Sculpture », *La Plume*, n°243, 1er juin 1899.

<sup>86</sup> « Salon de 1886 », *Op. cit.*

<sup>87</sup> Paul Leroi, « Salon de 1887 », *L'Art*, 1887, p. 231.

<sup>88</sup> Teodor de Wyzewa, « Le Salon de 1894 », 2ème et dernier article, *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, p.34.

<sup>89</sup> « Les Salons de 1899 », *La Revue de Paris*, *Op. cit.*

Outre qu'elle dénote un jugement positif, cette relation d'égalité participe, en quelque sorte, de la reconnaissance et de la légitimité de la sculptrice en l'inscrivant dans la perspective de l'histoire de l'art.

On peut néanmoins se demander si cette filiation est directe, comme semblent l'indiquer les critiques déjà cités, ou bien si elle passe par l'art de Rodin. Cette seconde hypothèse apparaît dans un article non signé de *L'Etoile Belge*, qui commente le Salon de La Libre Esthétique, en 1894 :

[...] L'art plus fin de siècle de Mademoiselle Camille Claudel rappelle plutôt Monsieur Rodin que les Florentins. On ne se douterait guère que la main d'une femme a pétri et créé ces groupes audacieux. [...]<sup>90</sup>

Or, si une relation évidente apparaît entre Rodin, créateur de la *Porte de l'Enfer*, et Lorenzo Ghiberti, sculpteur florentin, créateur de la Porte du baptistère San Giovanni, appelée *Porte du Paradis*, le sculpteur s'inscrit surtout dans la filiation de Michel-Ange. Camille Claudel accompagnerait, donc, Rodin dans une prise de distance par rapport aux sculpteurs florentins. Dans ce commentaire, l'art de la sculptrice apparaît d'autant moins autonome que l'étonnement – le doute ? – du critique est perceptible dans la phrase suivante. De la même manière, en 1903, André Michel semble rapprocher l'art de Camille Claudel de celui de Rodin plutôt que de celui de Bandinelli, rival de Michel-Ange :

Entre cette *Adolescence* et l'*Âge mûr* de Mlle Claudel, il y a Baccio Bandinelli et Rodin, la *Porte de l'enfer*, et tout ce que l'art de Rodin a exprimé de la sensibilité trépidante et inquiète de nos contemporains. [...]<sup>91</sup>

L'alternative est la suivante : s'il s'inscrit dans une filiation avec les Florentins, l'art de Camille Claudel s'émancipe de celui de Rodin, plus proche de Michel-Ange. Au-delà des questions purement stylistiques, c'est la reconnaissance, par les critiques, d'une indépendance de la sculptrice vis-à-vis de son maître qui est en jeu.

---

<sup>90</sup> Article non signé, sans titre, *L'Etoile belge*, 26 février 1894.

<sup>91</sup> André Michel, « Promenades aux Salons », *Feuilleton du Journal des Débats*, 19 mai 1903.

L'évocation de la période de la Renaissance apparaît également par la mention du nom d'artistes de cette période, à propos d'oeuvres spécifiques de Camille Claudel.

Ainsi, pour Charles Saunier, *Clotho*

[...] prend, traduite en marbre, le caractère des plus belles conceptions de la vieille sculpture française et ne serait certes pas désavouée d'un Ligier Richier. [...] <sup>92</sup>

Il ne s'agit plus, ici, des sculpteurs florentins du Quattrocento, mais d'un sculpteur français du seizième siècle. La citation de Ligier Richier à propos de Camille Claudel est intéressante dans le contexte d'une critique marquée par le symbolisme. En effet, une des caractéristiques du style de ce sculpteur consiste dans le mélange de souffrance et de spiritualité, figuré par la représentation du corps matériel exprimant une vérité intérieure. Cette relation entre la matérialité et l'Idée a déjà été relevée et attribuée à Camille Claudel comme trait distinctif, par plusieurs critiques. Sans doute peut-on placer la remarque de Charles Saunier dans la même perspective.

C'est encore la période de la Renaissance qu'induit l'image du portraitiste allemand Holbein, convoquée par Philippe Gille à propos de *Clotho*

[...] étrange à la façon des mandragores, née, pour ainsi dire, des dessins enchevêtrés des ornemanistes chinois et japonais, impressionnante comme les plus macabres conceptions d'Holbein et de ses disciples. [...] <sup>93</sup>

L'évocation d'Holbein rejoint celle de Ligier Richier, à la fois, par le réalisme de sa représentation de la douleur et de l'aspect physique, associé à la silhouette morale de ses modèles. La comparaison de *Clotho* avec "les dessins des ornemanistes chinois et japonais" apporte une autre perception de l'art de Camille Claudel. Mathias Morhardt souligne les visites de Camille Claudel au Musée Guimet et son intérêt pour l'art japonais. On peut poser l'hypothèse que Camille Claudel a pu trouver, chez les maîtres de l'estampe japonaise, une parenté et une réponse plus qu'une source d'inspiration, car c'est sur des plans différents que des analogies se dégagent. Traduire l'idée de la vie, à la fois matérielle et spirituelle, est une recherche commune à Hokusai et Camille

---

<sup>92</sup> Charles Saunier, « La Sculpture aux Salons de 1893 », *La Plume*, n°100, 15 juin 1893, p.278.

<sup>93</sup> Philippe Gille, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Supplément du Figaro*, 9 mai 1893, pp. 1 et 2.

Claudé. Par ailleurs, l'écheveau qui enserme *Clotho*, et qui la distingue des oeuvres de Desbois et Rodin, pourrait être un écho des pieuvres, étouffant les femmes amoureuses, image récurrente dans l'oeuvre de l'artiste japonais. Un autre maître de l'estampe japonaise, Utamaro, concentre son étude sur les représentations de la femme dans la plénitude de sa jeunesse et de la maternité, mais aussi dans les flétrissures qu'apportent l'âge et les expériences douloureuses. Chez Utamaro, ces femmes sont souvent figurées dans l'abondance de leur chevelure dénouée, que leurs lignes sinueuses apparentent au traitement des cheveux et des draperies dans l'art de Camille Claudé. Les recherches de la sculptrice se rapprochent aussi de la conception des estampes japonaises par la fixation de l'éphémère : il s'agit, en effet, de mettre en relation la notion de temps et la notion d'espace, inhérente à la sculpture et au dessin, afin de suggérer l'une par l'autre. Or, cette préoccupation est constante chez Camille Claudé et Mathias Morhardt indique toute l'importance que la sculptrice accorde à l'art japonais, dans cette recherche du mouvement signifiant :

[...] Les Chinois et les Japonais ont porté à un invraisemblable degré l'art d'indiquer la mobilité des êtres et des choses. [...]<sup>94</sup>

Le rapprochement entre l'art de Camille Claudé et celui des estampes japonaises ne semble donc pas pouvoir être réduit à des analogies formelles, mais bien plutôt à une proximité d'idéal artistique. Certes, la traduction du mouvement est au centre de l'art de Rodin. Mais, comme nous l'avons déjà vu, Camille Claudé possède – davantage que Rodin ? – selon les critiques, la capacité à transmettre une pensée par son oeuvre. Les chroniqueurs évoquent sa "spiritualité", son "intellectualité" et "une forme de mysticisme que n'a pas Rodin"<sup>95</sup>. La distinction entre les deux sculpteurs se situerait, donc, dans "l'esprit" qui anime leurs oeuvres.

C'est une distinction de cet ordre que l'on peut également lire dans la référence à Watteau, perçue par Zakouski, à propos de la *Fortune*

---

<sup>94</sup> « Mademoiselle Camille Claudé », *Op. cit.*, p. 742.

<sup>95</sup> L.T., « Les expositions : deux sculpteurs », *Op. cit.*

[...] qui semble, avec sa finesse et sa puissance, quelque nudité de Watteau s'esquivant d'un bloc de Rodin. [...]<sup>96</sup>

L'influence de Rodin semble agir sur le procédé de figuration de l'oeuvre plus que sur son motif, qui, comme les oeuvres de Watteau, suggère la fugacité du temps et la mélancolie qu'elle engendre.

En revanche, c'est à propos des "modelés fermes et sûrs"<sup>97</sup> qu'imprime Camille Claudel au marbre, qu'Octave Mirbeau invoque l'image de Coysevox. La formulation induit l'idée d'une succession directe entre le sculpteur des marbres de Versailles et Camille Claudel. Mais, Mirbeau place ce rapprochement uniquement sur le plan de la pratique. Néanmoins, la mention de Coysevox valorise la sculptrice, considérée comme l'héritière d'un savoir-faire exceptionnel. Dans une perspective analogue, Yvanhoë Rambosson, en 1899, inscrit Camille Claudel dans une filiation directe avec Carpeaux, sculpteur du mouvement. Dans les deux comptes rendus publiés, les expressions du critique sont sensiblement différentes. Dans *La Plume*, il adopte le point de vue du spectateur :

[...] *L'Age mûr* est d'un mouvement qu'on n'a pas vu depuis Carpeaux.<sup>98</sup>

alors que, dans *L'Art décoratif*, il se place du côté des sculpteurs :

[...] Depuis Carpeaux, on n'a rien fait de plus mouvementé que *L'Âge mûr*. [...]<sup>99</sup>

donnant ainsi l'impression que l'analogie avec Carpeaux est indiscutable quel que soit le point de vue que l'on adopte.

En 1895, c'est à l'Antiquité qu'Octave Mirbeau fait référence pour évoquer le *Croquis d'après nature* de Camille Claudel :

[...] Kariste trépignait de joie enthousiaste, devant cet admirable groupe d'une absolue beauté et telle qu'on n'eût rien trouvé de plus pur, de plus fort, à Pompéi et à Tanagra, au temps où les artistes divins y

---

<sup>96</sup> Zakouski, "Salon d'Automne", « A travers la semaine : mercredi », *La Vie Parisienne*, 15 octobre 1904.

<sup>97</sup> Octave Mirbeau, « Kariste parle », *Le Journal*, 25 avril 1897.

<sup>98</sup> *Op. cit.*

<sup>99</sup> *Op. cit.*

foisonnaient, dans l'émerveillement de la nature et le culte de la vie... [...] <sup>100</sup>

La relation entre l'oeuvre de Camille Claudel et les statuettes de Tanagra se situe, pour l'écrivain, davantage sur un plan d'égalité que sur celui d'une comparaison. Par son "intensité délicate de vie" <sup>101</sup> la même oeuvre "rappelle l'antique" à Gabriel Mourey. En revanche, *Persée vainqueur de Méduse*, en 1902, marque, selon Henry Marcel, l'échec d'une tentative de la sculptrice de se hisser au "style [...] de la Grèce archaïque". Pour le critique, en effet,

[...] son héros est d'un galbe bien rachitique, et l'horreur du masque hagard, hérissé de serpents s'atténue de toute la vulgarité d'un type de mégère. [...] <sup>102</sup>

Les arguments d'Henry Marcel portent, peut-être, davantage sur l'écart entre la représentation conventionnelle d'un héros mythologique et celle qu'en donne Camille Claudel. Quelle que soit la valeur que l'on accorde à *Persée et la Gorgone*, le discours du critique réduit l'oeuvre à la seule volonté de la sculptrice d'atteindre un style antique. Cette perception peut être la marque de la subjectivité du critique ou celle de la stérilité d'une oeuvre trop académique.

Le commentaire, paru dans *Le Radical* en 1905, forme contraste avec les remarques d'Henry Marcel car il induit l'idée d'une filiation de Camille Claudel avec les sculpteurs les plus reconnus :

[...] Certaines de ses productions [...] comptent parmi les plus forts morceaux de statuaire que l'art divin de Rude, Carpeaux, Dalou et Rodin ait créés. [...] <sup>103</sup>

C'est une filiation d'un autre genre qui se trouve au coeur de l'article « Camille Claudel statuaire ». En effet, Paul Claudel situe l'art de Camille Claudel dans une perspective historique, fondée non pas sur le style et la forme, mais sur les "principes" qui gouvernent l'art de la sculpture, c'est-à-dire sur les valeurs qu'il supporte, et qui

---

<sup>100</sup> Octave Mirbeau, «Çà et là », *Le Journal*, 12 mai 1895.

<sup>101</sup> Gabriel Mourey, « Le Salon. Champ-de-Mars », *Le Nouveau Monde*, 4 mai 1895.

<sup>102</sup> Henry Marcel, « Les Salons de 1902 », *Gazette des Beaux-Arts*, 2ème semestre 1902, pp. 123 à 141.

<sup>103</sup> Panurge, « Echos. Salonnets », *Le Radical*, 5 décembre 1905.

évoluent au cours du temps. L'art de Camille Claudel se trouve étroitement et uniquement relié à ce qui forme l'essence même de la sculpture, et, donc, fondamentalement au-delà de toute possibilité de rapprochement avec d'autres sculpteurs. Aucune autre étude ne rend mieux compte de la spécificité de l'art de Camille Claudel : Paul Claudel semble l'analyser de l'intérieur, en accord avec sa perception de l'oeuvre, évoquée comme "une espèce de monument de la pensée intérieure"<sup>104</sup>, propice à la méditation et aux rêveries. La sculpture de Camille Claudel traduit le "spectacle" du monde, passé au filtre de l'imagination de l'artiste, sur une "scène intérieure". Pour Paul Claudel, les oeuvres de la sculptrice sont de l'ordre de l'intime et prennent tout leur sens hors la vision publique. Croisée avec celles, souvent soulignées de l'"intellectualité" et de l'"intérieurité" de Camille Claudel, cette idée suggère l'image d'une sculpture envisagée comme clé : elle pénètre dans la demeure, et y fait entrer les visions du monde extérieur, ainsi que celles du monde intérieur de la sculptrice. Cette "sculpture intérieure" peut figurer un lien entre la part intime de Camille Claudel et celle de chaque spectateur. Certes, "[...] Aucune place n'est laissée à l'investissement privé du Moi de l'artiste dans son oeuvre. [...]"<sup>105</sup>, dans l'interprétation de Paul Claudel. Cependant, certaines images convergentes, suscitées par une partie du discours critique, pourraient investir cette "chambre habitée mais vide"<sup>106</sup>. En d'autres termes, les images de Camille Claudel, relevées dans les textes de notre corpus, esquissent des fragments, en attente d'une lecture qui, en les reliant, définirait, à la fois, un personnage et le récit de son histoire.

## **2 . Les références aux artistes contemporains.**

---

<sup>104</sup> « Camille Claudel statuaire », *L'Occident, Op. cit.*, p. 85.

<sup>105</sup> Marie-Victoire Nantet, « L'oeuvre de Camille Claudel envisagée comme un aveu », in *La Nouvelle Revue Française*, n°561, avril 2002, pp. 224 à 239.

<sup>106</sup> *Ibid.*

Les relations de comparaison, d'analogie ou de différence entre Camille Claudel et les artistes qui lui sont contemporains, sont exprimées de manière moins explicite dans le discours critique que les références au passé.

Nous avons déjà évoqué la présentation de Camille Claudel par Paul Leroi, en 1886, et les références qu'elle suggère : Alfred Boucher, Paul Dubois et Auguste Rodin. En 1888, Emile Cardon identifie encore Camille Claudel comme "une élève de MM. Rodin et Paul Dubois<sup>107</sup>". En ajoutant "bien plus du premier que du second, certainement", le critique marque, cependant, une prise de distance de la sculptrice vis-à-vis de Paul Dubois.

Dans le cours de son commentaire, Firmin Javel, en 1893, glisse une comparaison entre l'art de Camille Claudel et celui de M. Saint-Marceaux qui "représente un art plus correct et non moins personnel<sup>108</sup>". L'idée de "correction" ne signifie pas une évaluation négative de l'art de Camille Claudel dont le critique a, auparavant, apprécié les oeuvres et le talent. Mais "sa figure de *Clotho*, [...] nous trouble et nous dérouté."<sup>109</sup>

On peut supposer que, pour le critique, "l'art de M. Saint-Marceaux" est "plus correct" justement parce qu'il ne provoque pas ce trouble.

Le système de comparaison qu'établit Octave Mirbeau est à la fois moins précis et plus catégorique. En effet, dans son article de 1896, il oppose les réactions des critiques qui

[...] théorisent à perte de vue sur le monument à Molière, de M. Injalbert, sculpteur si français, et, Dieu me pardonne, sur le Balzac, de M. Marquet de Vasselot, ami des papes. [...]<sup>110</sup>

et qui "se contentent de signaler dans de froides énumérations" les oeuvres de Camille Claudel et de Rodin. Il souligne, ainsi, la vacuité qu'il perçoit dans les oeuvres de MM. Injalbert et Marquet de Vasselot et, par contraste, la profondeur de celles de Camille Claudel et Rodin. De la même manière, en 1897, il compare Camille Claudel à Barrias et "Marquet de Fahilot" [sic] :

---

<sup>107</sup> Emile Cardon, "La Sculpture au Salon de 1888", « Le Salon de 1888 », 6ème article, *Moniteur des Arts*, 19 juin 1888.

<sup>108</sup> Firmin Javel, « Sculpture », *L'Art Français*, n°315, 13 mai 1893.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> « Mannequins et Critiques », *Op. cit.*

[...] Car, il n'y a pas à dire – c'est peut-être embêtant pour Barrias et pour Marquet de Fahilot – mais elle a du génie... [...]<sup>11</sup>

et il opère donc entre la sculptrice et les deux sculpteurs une distinction essentielle : l'une a du "génie", les autres pas. Le jeu sur le nom de Marquet de Vasselot suscite, par association phonétique, le mot « fâlot », synonyme d'insignifiant avec une connotation péjorative, et permet de rejoindre l'idée de vacuité, évoquée par l'article de l'année précédente. L'enjeu, pour Octave Mirbeau, outre son admiration sincère pour l'oeuvre de Camille Claudel, est de fustiger l'art académique et ses représentants. Un article, non signé, paru dans *Le Cri de Paris*, en 1905, comprend une remarque du même ordre :

[...] Camille Claudel n'est pas décorée, et l'Institut, où somnoient les Puech et autres Saint-Marceaux, feint de l'ignorer. [...]<sup>12</sup>

En revanche, pour J.Valmy-Baysse, en 1902, la comparaison est au détriment de la sculptrice, car, après avoir exprimé un jugement négatif sur les oeuvres de Bourdelle, Niederhausern-Rodo, Schnegg et Camille Claudel il poursuit par

[...] et maintenant saluons les *grands sculpteurs* – Injalbert, Escoula, Aubé, Léonard, Jef Lambeaux, Marcel Jacques, bons ouvriers, au métier impeccable, et voilà tout ; [...]<sup>13</sup>

D'une part, pour le critique, Camille Claudel ne fait pas partie des "grands sculpteurs" et, d'autre part, c'est par la qualité de leur "métier" que ceux-ci se distinguent. Or, Gustave Geffroy, en 1895, ne rapporte pas l'art à cette seule qualité, et, pour lui, c'est justement parce que Camille Claudel, outre le "métier", cherche "une expression supérieure"<sup>14</sup> qu'elle est une véritable sculptrice. Cette dernière opinion est aussi celle de Paul Desjardins, en 1899, pour qui :

[...] M. Rodin, Mlle Camille Claudel, M. Emile Bourdelle... Ceux-là sont de vrais sculpteurs – le premier surtout, et hors de comparaison – [...]<sup>15</sup>

---

<sup>111</sup> « Kariste parle », *Op. cit.*

<sup>112</sup> Article non signé, « Petites galeries », *Le Cri de Paris*, 10 décembre 1905.

<sup>113</sup> J. Valmy-Baysse, "Société Nationale des Beaux-Arts. Salon de 1902", « Le mois artistique », *La Nouvelle Revue moderne*, juin 1902.

<sup>114</sup> « Salon de 1895. Au Champ-de-Mars et au Champ-Élysées », *Op. cit.*

<sup>115</sup> Paul Desjardins, « Les Salons de 1899 », 6ème et dernier article, *Gazette des Beaux-Arts*, 2ème semestre 1899, pp. 283 à 292.

Camille Mauclair, dans *La Grande Revue de l'Exposition*, en juin 1900, reflète l'objectif de l'exposition de la Décennale en valorisant tous les styles qui composent la sculpture française : Puech, Saint-Marceaux, Injalbert, Barrias, Boucher, Dubois, Falguière, Frémiet et, surtout, "les dominant de sa puissance", Dalou "dont le matérialisme pensif a touché parfois à la génialité". Il est notable que le critique regroupe, ensuite,

[...] autour de lui [Dalou] quelques jeunes, Félix Charpentier, Gardet, Fix-Masseau, Bourdelle, Mme Besnard, Mme Cazin, l'exquis Pierre Roche, l'original Alexandre Charpentier, Desbois, Carabin, le pensif Bartholomé, la tragique Mlle Camille Claudel. [...]<sup>16</sup>

Ce rapprochement de Camille Claudel avec Dalou peut s'expliquer par l'absence de Rodin à l'exposition de la Décennale. Plus énigmatique est la place de Camille Claudel au milieu des "jeunes" alors qu'elle expose depuis une vingtaine d'années, et, surtout, le qualificatif qui sert à la distinguer de ses pairs. Camille Mauclair assigne, en quelque sorte, à Camille Claudel le rôle de figurer la tragédie au sein de la sculpture française. Nous avons déjà noté, par ailleurs, la récurrence du terme "tragique", dont use ce critique pour caractériser Camille Claudel. Dans l'article qu'il consacre, en 1901, à « l'Art des femmes peintres et sculpteurs », Camille Mauclair se montre plus restrictif en ce qui concerne les sculpteurs qu'il juge dignes d'intérêt et il considère que Camille Claudel possède

[...] le renom d'un des trois ou quatre sculpteurs que notre époque puisse revendiquer avec Roche, Bartholomé et Charpentier dans la génération récente. [...]<sup>17</sup>

La notion de groupe s'accompagne souvent de l'idée de figure dominante, et, dans l'article d'André Fontainas, paru en 1899, Camille Claudel occupe cette place :

[...] Mme Cazin, Mme de Frumerie, avec son bon *buste d'Auguste Strindberg*, Mlle Genthe, Mme Vallgren se groupent, avec grâce diversement fortes [sic], autour de Mlle Claudel, de qui, cette année, une oeuvre puissante et tendre, intitulée (pourquoi ?) *l'Age mûr*, [...]<sup>18</sup>

---

<sup>116</sup> Camille Mauclair, « La Décennale Française », *La Grande Revue de l'Exposition*, juin 1900.

<sup>117</sup> *Op. cit.*

<sup>118</sup> André Fontainas, « Les Salons de 1899 », *Mercure de France*, juin 1899, pp.747-748.

Mais il faut également souligner que les artistes rassemblées autour de Camille Claudel sont des femmes, ce qui laisse supposer que c'est ce trait distinctif qui les unit plus qu'une parenté de style ou d'influences... A partir de 1905, cette valorisation de Camille Claudel par rapport à d'autres artistes femmes devient récurrente et semble occulter la comparaison avec les sculpteurs. Ainsi, un article<sup>19</sup> signé Panurge en 1905, un autre de Louis Vauxcelles<sup>20</sup> en 1906, celui du « Diable Boiteux »<sup>21</sup> en 1908 et, enfin, un article non signé<sup>22</sup>, paru dans *La Gazette de la Capitale*, en 1910, placent Camille Claudel au sommet et, pour ainsi dire, hors d'atteinte, de tout un ensemble d'artistes femmes. Ces articles donnent l'image d'une femme artiste, certes, mais dont l'art est d'un autre ordre que celui de la plupart de ses consœurs, en tous cas hors de comparaison. Cependant, le peu d'articles dont nous disposons pour cette époque empêche toute généralisation hâtive et toute conjecture. Précisons encore que « Le Diable Boiteux » considère que Camille Claudel est

[...] sans contredit un des plus authentiques sculpteurs de notre époque, aux côtés de Rodin, de Bartholomé, qui tous deux l'admirent, de Maillol, de Desbois. [...]<sup>23</sup>

et valorise doublement Camille Claudel puisqu'elle est "admiration" par deux des plus grands sculpteurs de l'époque.

C'est également à partir de 1905 que le nom de Camille Claudel est associé à celui de Berthe Morisot, sans doute sous l'impulsion d'une remarque de Louis Vauxcelles dans la préface du *Catalogue de l'exposition à la galerie Blot*<sup>24</sup>, reprise dans *Gil Blas*, donc offerte à un public plus large. La comparaison ne se situe pas sur un plan purement artistique, mais elle s'instaure à partir d'une analogie de relations entre Berthe Morisot et Manet, d'une part, et Camille Claudel et Rodin, d'autre part. Les articles, cités auparavant et qui s'attachent à distinguer l'art de Camille Claudel des

---

<sup>19</sup> « Echos. Salonnets », *Le Radical*, *Op. cit.*

<sup>20</sup> Louis Vauxcelles, « Le Vernissage des Femmes peintres et sculpteurs », *Gil-Blas*, 9 février 1906.

<sup>21</sup> Le Diable Boiteux, « Madame Camille Claudel », *Gil-Blas*, 28 février 1908.

<sup>22</sup> Article non signé, « Crue de dames », *La Gazette de la Capitale*, février 1910.

<sup>23</sup> « Madame Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>24</sup> *Op. cit.*

productions des autres artistes femmes, se font aussi l'écho de cette remarque de Louis Vauxcelles. Pour ces critiques, Camille Claudel est comparable à Berthe Morisot par le talent, par la renommée, par le type de relation à un maître et, enfin, par l'affirmation de leur identité face à ce maître. En 1907, encore, Louis Vauxcelles conclut sa préface à la deuxième exposition chez Blot par ce rapprochement :

[...] Berthe Morisot fut la seule femme peintre du siècle. Camille Claudel est sans contredit l'unique femme sculpteur sur le front de laquelle brille le signe du génie.<sup>125</sup>

dans lequel on peut seulement constater que l'analogie entre Berthe Morisot et Camille Claudel ne passe plus par Manet et Rodin.

### **3 . L'influence de Rodin.**

La relation à Rodin est perceptible, dans le discours critique, par le mode de désignation de Camille Claudel. Celle-ci est très souvent présentée comme "élève" et, quelquefois, comme "disciple" ou "émule" de Rodin. Cette identification par référence au sculpteur se poursuit tout au long des années d'activité de Camille Claudel. Mais les variantes de cette présentation doivent être replacées dans le contexte d'une évolution du système des Salons officiels vers celui des groupement d'artistes et celui des galeries. L'article de Mathias Morhardt témoigne de la trajectoire et de l'évolution de la sculptrice. Mais une tension est perceptible entre l'indispensable prise en compte des apports de Rodin dans cette évolution et une nécessaire mise en évidence de l'originalité de Camille Claudel. Le paradoxe apparaît dès l'exergue de l'étude, puisqu'il s'agit d'une citation de Rodin, dans laquelle le sculpteur, en se définissant comme un guide, limite, certes, son influence mais ne la dément pas. La place même de cette citation met d'emblée l'article sous l'autorité de Rodin, alors que Mathias Morhardt montre, dans son discours, l'indépendance de la sculptrice, son accession à la maîtrise et les traits distinctifs de son style. La même situation paradoxale se retrouve lorsque, sollicité par

---

<sup>125</sup> *Op. cit.*

une lettre de Rodin, A. Hustin, journaliste au *Courrier de L'Aisne*, présente Camille Claudel comme "l'élève du célèbre statuaire qui lui a transmis son style et sa virtuosité<sup>26</sup>". L'influence de Rodin se perçoit, ici, en acte, sur le déroulement de la carrière de Camille Claudel, mais aussi en terme de transmission d'un savoir et d'une habileté. La conséquence induite par le commentaire du journaliste est l'absence d'un style propre à Camille Claudel, alors que pour Mathias Morhardt, la "ressemblance" entre les deux artistes

[...] ne va pas au-delà d'un idéal, qui leur est commun, de sincérité et de vérité.  
[...]<sup>27</sup>

Il définit, ensuite, les différences qu'il perçoit entre l'art de Rodin et celui de Camille Claudel, en particulier quant au modelé :

[...] Loin de passer d'un plan à un autre, comme Rodin, par d'insaisissables dégradations, [Camille Claudel] indique avec force les méplats, elle cerne les masses, elle accuse les ombres. [...]<sup>28</sup>

Mathias Morhardt tente, non pas de nier, mais de resituer le rôle de Rodin dans le processus d'apprentissage du métier, engagé par Camille Claudel. Or, de nombreux critiques constatent l'influence du sculpteur sur l'art de Camille Claudel et l'utilisent pour argument dans leur appréciation des oeuvres de la sculptrice.

Paul Leroi est le seul à employer un mode prescriptif pour formuler le risque, pour Camille Claudel, de "se laisser absorber par une influence si naturellement fascinante<sup>29</sup>". En 1893, Armand Dayot considère également que l'influence de Rodin est inévitable, car

[...] Il est impossible de l'étudier sans subir son influence tyrannique et sans voir sa propre personnalité s'amoindrir dans des réminiscences involontaires. [...] Mademoiselle Claudel a profondément senti la griffe du maître. Il ne pouvait en être autrement. [...]<sup>30</sup>

---

<sup>126</sup> A. Hustin, « Les Artistes de l'Aisne au Salon, Champ-de-Mars », *Courrier de l'Aisne*, 22 mai 1892, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, *Op. cit.*, p. 94.

<sup>127</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p. 738.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 739.

<sup>129</sup> « Salon de 1886 », *Op. cit.*

<sup>130</sup> « Portraits d'artistes », *Op. cit.*

Cette influence est perçue comme une sorte de fatalité, en tous cas comme un élément inéluctable auquel seule une puissante personnalité peut résister. Armand Dayot considère que Camille Claudel, consciente du risque, possède toutes les capacités pour se soustraire à l'ascendant de Rodin. Néanmoins, la réalisation de cette "émancipation" n'est envisagée que dans le futur, alors que Frantz-Jourdain utilise le présent :

[...] Mlle Claudel marche, d'une altière allure, dans la voie de Rodin. Mais elle ne perd pas sa personnalité près de ce redoutable compagnon de route qui absorberait un tempérament moins souple et, à la fois, moins fort que le sien. [...]<sup>131</sup>

La personnalité de la sculptrice est suffisamment forte, selon le critique, pour s'imposer face à Rodin. Présenté comme "redoutable", le sculpteur apparaît, là encore, comme un danger, non seulement pour Camille Claudel, mais aussi pour tous les artistes qui cherchent à le suivre. Le verbe « absorber » fait naître l'image d'une sorte de vampirisme, qui rejoint l'idée d'un risque de perte d'identité pour qui se contenterait d'une imitation de Rodin. En outre, le critique, par sa première phrase, définit les places respectives de Rodin et de Camille Claudel : l'un ouvre "la voie" et l'autre le suit. Cette remarque a toute son importance dans un contexte marqué par la nécessité, pour les artistes, de faire preuve d'originalité. Or, il est notable que plusieurs critiques adoptent un point de vue identique à celui de Frantz-Jourdain pour situer Camille Claudel par rapport à Rodin. Dès 1888, Roger Marx évoque le *Sakountala*, en référant l'oeuvre à Rodin

[...] De la première manière de M. Rodin, nous trouvons un reflet dans le groupe singulièrement attachant de Mlle Claudel, *Sakountala* ; [...]<sup>132</sup>

A cette date, l'analogie peut encore être justifiée par la présence de Camille Claudel dans l'atelier du sculpteur. Mais le commentaire laisse entendre que la jeune artiste suit le même chemin que Rodin, parcourant à son tour les voies qu'il a déjà explorées. En 1899, Camille Mauclair exprime sensiblement la même idée, lorsqu'il considère Rodin comme un précurseur :

---

<sup>131</sup> « Le Salon du Champ-de-Mars. La Sculpture », *Op. cit.*

<sup>132</sup> Roger Marx, "VIII (fin) Les étrangers et le plein air. Le paysage. La gravure. La sculpture et M. Rodin. La gravure en médailles", « Le Salon de 1888 », *Le Voltaire*, 22 juin 1888.

[...] Les jeunes gens le comprennent : quelques uns, les meilleurs, le suivront dans la voie audacieuse. Mlle Claudel, M. Alexandre Charpentier, M. Baffier, M. Desbois, M. Pierre Roche, M. Bourdelle ont fait leurs preuves et sont l'espoir le plus sûr du relèvement de leur art, avec des tempéraments très variés [...]<sup>133</sup>

La place de Camille Claudel est envisagée sur le même plan que celle d'autres sculpteurs, qui "suivent" Rodin, et cette image contraste avec la mise en évidence de l'originalité de la sculptrice, soulignée par ailleurs. Ainsi, en 1902, Tristan Klingsor, note simplement que

[...] Rodin, [...] fait ici école ; Pierre Roche le suit en son expressive tête de *Danton* ; Mlle Camille Claudel en son groupe de *Persée et la Gorgone*, [...]<sup>134</sup>

Aucun jugement n'accompagne ce constat, comme si la référence à Rodin était, en soi, significative. En 1905, le même critique restreint son évocation de l'oeuvre exposée par Camille Claudel à la seule mention du nom de la sculptrice, encore une fois en référence à Rodin :

[...] Le souvenir de Rodin, du sculpteur du *Baiser* surtout hante quelques sculpteurs des Champs-Élysées, non seulement Mlle Claudel, mais aussi Maurice Marx et Firmin Michelet. [...]<sup>135</sup>

L'influence de Rodin est toujours présente, sous une autre forme, toutefois. Il ne s'agit plus, en effet, de l'ascendant direct d'un maître sur ses élèves ou sur ses disciples, mais d'un "souvenir" qui "hante". L'expression rejoint "les réminiscences involontaires", évoquées par Armand Dayot plus de dix ans auparavant, et, donc, l'idée d'une influence fatale, dans tous les sens de ce terme. A l'inverse, Le Gay, à propos de la même oeuvre, estime qu'

[...] Il y a là une souplesse et une élégance qu'on ne remarquait pas dans les oeuvres de cette artiste quand elle fréquentait l'atelier de M. Rodin. [...]<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Camille Mauclair, « Auguste Rodin », *La Revue des Beaux-Arts et des Lettres*, 1er janvier 1899.

<sup>134</sup> Tristan Klingsor, « Les Salons de 1902. La Société Nationale. », *La Plume*, n°313, 1er mai 1902.

<sup>135</sup> Tristan Leclère (Klingsor), « Société des Artistes Français. Sculpture et Art décoratif. » *Les Salons de 1905*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition E. Sansot et Cie, 1905.

<sup>136</sup> Le Gay, « Salon d'Automne », *L'Univers et le Monde*, 4 novembre 1905.

Le critique remarque des changements positifs dans le style de Camille Claudel, et note sa prise de distance vis-à-vis de Rodin alors qu'en 1893, Charles Saunier donne une connotation dépréciative à la proximité entre l'art de Rodin et celui de Camille Claudel :

[...] M. Auguste Rodin est seulement représenté par un médaillon de Bastien-Lepage insuffisant à donner l'impression de l'art du maître, rappelé un peu servilement par Mlle Camille Claudel, dont les deux groupes témoignent cependant d'ingéniosité. [...] <sup>137</sup>

La notion de servilité correspond à ce qui est dénué d'originalité, mais l'idée de soumission que le terme comporte renvoie une image particulièrement dévalorisante, qui n'est pas effacée par la modalisation introduite par "cependant". De plus, "l'ingéniosité", reconnue à la sculptrice, dénote d'une habileté technique plus qu'artistique. Romain Rolland, en 1903, perçoit également l'art de Camille Claudel comme un reflet déformé du style de Rodin :

[...] Le groupe de bronze de mademoiselle Claudel, *l'Age mûr*, a de grandes qualités : de la force, une impétuosité de vague qui se rue, de la passion, de la tristesse, mais un goût vraiment trop décidé de la laideur, et je ne sais quoi de mou dans la nervosité, de lâché, d'improvisé, qui est un peu la caricature du génie de Rodin. [...] <sup>138</sup>

Le jugement est assez ambivalent, car si le critique reconnaît les "qualités" de l'oeuvre, il semble reprocher à la sculptrice une exagération des traits rappelant l'art de Rodin. S'agissant de *l'Age mûr*, on peut se demander si cette "caricature" ne correspond pas à l'intention de Camille Claudel, ou bien encore, si l'expression de Romain Rolland ne possède pas un sens latent, témoignant de son interprétation de l'oeuvre. Car une des lectures possibles de *l'Age mûr* est, justement, de l'envisager comme une "caricature" de Rodin. Au-delà de ces hypothèses, l'image qui persiste est celle d'un échec de la sculptrice à entremêler harmonieusement ses propres qualités à celles issues de l'enseignement de Rodin.

Charles Morice, en 1903, fonde son appréciation de *l'Age mûr* sur les mêmes arguments mais il en tire des conclusions différentes :

---

<sup>137</sup> Charles Saunier, « La Sculpture aux Salons de 1893 », *La Plume*, n°100, 15 juin 1893, pp. 278-279.

<sup>138</sup> Romain Rolland, « Les Salons de 1903 », *La Revue de Paris*, 1er juin 1903, p. 667.

[...] Son groupe en bronze, *l'Age mûr*, marqué d'une frémissante amertume, est digne du beau nom que s'est fait cette vaillante femme. On lui reproche de ressembler à Rodin. Ces gens sont admirables qui veulent tous que tout le monde ne vienne de personne. Combien plus justement blâmerais-je les artistes qui seraient restés insensibles à la leçon du plus grand statuaire du siècle ! Et combien il est à regretter que ses élèves soient si rares ! On peut toutefois relever dans *l'Age mûr* un parti-pris de disgrâce physique. [...]<sup>139</sup>

Là encore, l'ascendant de Rodin sur de nombreux sculpteurs de son époque est souligné, mais le critique valorise les artistes qui suivent "la leçon du plus grand statuaire du siècle". Pour lui, finalement, l'influence de Rodin est bénéfique, non seulement pour Camille Claudel, mais aussi pour tous les sculpteurs de l'époque.

Pour de nombreux critiques, le rôle de Rodin semble donc indiscutablement établi : c'est celui d'un innovateur et d'un guide pour l'ensemble de la sculpture et, plus particulièrement, pour Camille Claudel puisqu'elle a bénéficié d'un contact direct et d'un travail en collaboration avec le sculpteur. Il s'agit finalement d'une influence "naturelle", dont Henry de Braisne réfute ironiquement l'exactitude, pour ce qui concerne Camille Claudel :

[...] De suite, l'envie dresse le front, quand on vante ces oeuvres. Elles sont distinguées, parbleu, c'est évident, cela crève les yeux ; mais c'est du Rodin ! Mlle Claudel ne fera jamais que du Rodin !... [...]<sup>140</sup>

La vivacité du propos témoigne, sans doute, de la récurrence d'un tel discours – chez les critiques ? chez les amateurs ? dans le public ? – et du risque, pour Camille Claudel, de voir son art confondu, assimilé à celui de Rodin, elle-même ne pouvant plus, alors, être considérée comme une créatrice, mais seulement comme une émanation, en quelque sorte, d'un sculpteur reconnu et célèbre. Henry de Braisne insiste d'ailleurs sur la notion d'identité :

[...] elle [Camille Claudel] vous apprendra que des sculpteurs renommés, et pas des moindres, Paul Dubois entre autres, observaient qu'elle était *elle-même* bien avant son entrée rue de l'Université, [...]  
Non, Mlle Claudel a bien sa note, son style, sa signature ; [...]<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Charles Morice, « Le Salon des Artistes Français », *Mercure de France*, juin 1903, p. 691.

<sup>140</sup> « Camille Claudel », *Op. cit.*

<sup>141</sup> *Ibid.*

D'autres critiques mettent en évidence un point de vue analogue, en attribuant à la sculptrice des traits spécifiques qui permettent de la distinguer, à la fois, de Rodin, et de

[...] certains imitateurs présomptueux qui, à son corps défendant, poursuivent ce grand inventeur, ce grand lyrique solitaire et tourmenté, comme une ombre ridicule et déformée, parodiant maladroitement ses ébauches les plus énigmatiques, [...]<sup>142</sup>

Ainsi, Judith Cladel, en 1898, évoque "l'influence dominatrice" de Rodin, mais établit une distinction pour Bourdelle et Camille Claudel :

[...] Parmi les sculpteurs qui se guident d'après cette sûre lumière, deux d'entre eux, EMILE BOURDELLE et CAMILLE CLAUDEL, jadis violemment impressionnés par l'art d'AUGUSTE RODIN, s'en dégagent pleinement, actuellement, et n'en conservent que les principes qui sont ceux de tous les GRANDS, ce qui les mènent résolument à la possession de leur personnalité. [...]<sup>143</sup>

De la même manière, Jean Bernard et Charles Saunier, en 1899, reconnaissent l'influence de Rodin dans l'art de Camille Claudel, mais discernent des caractéristiques propres à la sculptrice. Pour le premier, c'est uniquement "dans un souci de modernité heureusement satisfait<sup>144</sup>" que Camille Claudel est proche de Rodin, et, pour le second,

[...] Mlle Camille Claudel est très influencée par Rodin, mais ce qui est bien à elle, c'est sa compréhension du fantastique et son intuition de la distribution de l'ombre et de la lumière. [...]<sup>145</sup>

En 1905, Raymond de Bettex considère que "si [Camille Claudel] subit des influences elle ne leur obéit pas<sup>146</sup>", et, par conséquent, que la sculptrice sait intégrer l'enseignement de Rodin à son propre style.

D'une manière générale, les commentaires provoqués par l'exposition des oeuvres de Camille Claudel à la galerie Blot, évoquent de manière moins systématique l'influence de Rodin et ils s'inscrivent dans la perspective d'une définition des caractères propres à l'art de Camille Claudel. La préface du catalogue de l'exposition est exploitée par les

---

<sup>142</sup> François Monod, « Chronique. L'Exposition de Mlle Claudel et de Mr Bernard Hoetger. Les poteries de Mr Lenoble », *Op. cit.*

<sup>143</sup> « La Sculpture au Salon de Paris », *Op. cit.*

<sup>144</sup> « Le Salon de Paris », in *Camille Claudel l'ironique sacrifice*, *Op. cit.*

<sup>145</sup> Charles Saunier, « Salon de 1899. La Sculpture », *Revue Populaire des Beaux-Arts*, 3 juin 1899, pp. 337-340.

<sup>146</sup> « Petites Expositions : Camille Claudel et Bernard Hoetger », *Op. cit.*

critiques qui désirent rendre compte de l'évènement, si bien que le point de vue de Louis Vauxcelles, son rédacteur, devient dominant. Or, celui-ci considère que

[...] les leçons qu'au début elle [Camille Claudel] reçut de Rodin lui ont certes appris la grammaire, voire la syntaxe de la statuaire, mais elle est elle-même, profondément, autant que Rodin. [...]<sup>147</sup>

Les différents points de vue des critiques, en ce qui concerne l'influence de Rodin sur Camille Claudel, font surgir des images, parfois, contrastées de la sculptrice. Celle-ci est tantôt perçue dans une situation de dépendance vis-à-vis de Rodin, tantôt, à l'inverse, l'affirmation de sa personnalité lui permet de dominer et de soumettre à sa volonté cette proximité des styles. Par ailleurs, cette influence de Rodin, considérée, par de nombreux critiques, comme inévitable, pourrait rejoindre la thématique de la fatalité, évoquée à propos de la vocation de l'artiste pour la sculpture.

L'originalité et la personnalité de l'artiste sont valorisées, mais, s'ils reconnaissent un style personnel à Camille Claudel, les critiques continuent à associer son nom et son art à celui de Rodin. La récurrence, sous des formes différentes, de l'expression "élève de Rodin" pour désigner Camille Claudel pourrait être significative d'une sorte d'impuissance, pour la sculptrice, à la prise en compte, par les critiques, de son indépendance vis-à-vis de Rodin. L'absence de temporalité dans ces modes de désignation en référence à Rodin semble jouer un rôle essentiel. En effet, Camille Claudel est toujours identifiée comme une élève de Rodin, alors que cet état a cessé d'être effectif. Sa démarche artistique semble inscrite dans un système de tensions entre recherche d'originalité, consentement et refus de l'influence de Rodin, tensions d'ailleurs perceptibles chez Camille Claudel elle-même qui cherche à acquérir son autonomie artistique tout en utilisant Rodin pour référence et protection. On sait que certains critiques – Paul Leroi, Gabriel Mourey, par exemple – ont été sollicités par Rodin pour évoquer Camille Claudel. On peut supposer, dès lors, qu'il leur était difficile d'exprimer une indépendance revendiquée par la sculptrice, mais contredite par

---

<sup>147</sup> *Op. cit.*

les faits. Cependant, pour les critiques de son époque, la place de Camille Claudel parmi les sculpteurs de renom, "auprès de Rodin", ne semble pas contestable.

### **III . La réception des oeuvres.**

Les oeuvres de Camille Claudel ont été accueillies positivement par la plupart des critiques contemporains, les textes de notre corpus en témoignent, et, dans ce discours quasi-unanime, les commentaires défavorables posent question. On peut se demander, en effet, quels arguments viennent à l'appui de ces jugements négatifs et quelles oeuvres les ont plus particulièrement suscités. Certaines sculptures semblent déclencher, plus que d'autres, une écriture personnelle des critiques et se placer sur un autre plan que celui de la description. L'examen de ces textes peut permettre, d'une part, de mieux cerner les interprétations qui ont été privilégiées et les histoires qu'elles ont fait naître, et, d'autre part, de chercher s'il existe des prémices à une approche biographique de l'oeuvre.

## 1 . Les critiques négatives.

Nous avons déjà évoqué l'incompréhension de Paul Leroi, face au *Buste de Rodin*, en 1892. Le critique reproche à Camille Claudel un manque d'originalité dans la réalisation de ce qu'il considère comme un "pastiche"<sup>48</sup> de Rodin. Or, tous les autres commentateurs ont perçu différemment l'intention de la sculptrice et l'ont située au-delà de la simple imitation du style rodinien. Certes, l'hommage rendu au sculpteur se traduit par une exagération volontaire des caractéristiques du style de Rodin, si bien que le problème de la ressemblance physique devient secondaire, puisqu'il s'agit, en quelque sorte, d'un portrait « en acte ». L'oeuvre atteint, ainsi, l'universalité du symbole et c'est bien cette lecture que propose Edouard Rod, en 1898 :

[...] J'ai rarement vu de "portrait" qui, mieux que ce marbre révélateur, explique, commente, complète une physionomie. C'est bien M. Rodin, mais c'est, plus encore, le *sculpteur* ; c'est aussi le *créateur*, celui dont la pensée conçoit et dont les mains font la vie ; et c'est encore une *force*, immatérielle et puissante, que la magie de l'art manifeste à nos yeux. [...]<sup>49</sup>

Les autres commentateurs se rapprochent de cette perception plus que de celle de Paul Leroi. Gustave Geffroy, par exemple, souligne la "compréhension"<sup>50</sup> de Rodin, dont témoigne le *Buste* créé par Camille Claudel. Mais on peut aussi interpréter de manière plus positive la remarque de Paul Leroi : son exigence est, finalement, à la mesure de sa confiance en Camille Claudel. En revanche, le commentaire d'Henry Bouchot ne laisse guère place au doute. Le critique n'explicite aucunement son appréciation de la *Valse* et de *Clotho*, qui, selon lui, sont "deux inexprimables loques signées de Mlle Claudel"<sup>51</sup>. Il ne nomme, ni ne décrit les oeuvres, uniquement désignées par une métaphore sans comparé. L'analogie des "loques" avec les draperies de la *Valse* et avec les écheveaux de *Clotho*, fait davantage appel à la persuasion, fondée sur l'affectivité, qu'à une véritable argumentation. En qualifiant les deux sculptures d'"inexprimables", l'auteur

---

<sup>148</sup> « Salon de 1892 », *Op. cit.*

<sup>149</sup> Edouard Rod, « L'Atelier de M. Rodin », *Gazette des Beaux-Arts*, n°19, 1er mai 1898, p.420.

<sup>150</sup> Gustave Geffroy, "§ X . La Sculpture et les objets d'art", « Salon de 1892. Au Champ-de-Mars », *La Vie Artistique*, 2ème série, 1893, p. 337.

<sup>151</sup> Henri Bouchot, « Les Salons de 1893. III, La Sculpture », 3ème et dernier article, *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, p. 118.

accentue l'idée d'une impuissance du critique à exercer sa fonction. Le refus méprisant de toute tentative de description et de dénomination nie toute valeur aux deux sculptures. Il est notable, cependant, que l'ensemble du commentaire reflète le même ton d'ironie mordante à propos d'autres oeuvres exposées au Salon. Il ne s'agit donc pas d'une réaction provoquée uniquement par les deux oeuvres de Camille Claudel. Cependant, les draperies de la *Valse* suscitent encore, en 1894, un jugement négatif de la part d'E. Verland. Celui-ci reconnaît "la passion", "la fièvre" et "le mouvement" de l'oeuvre, mais estime que la draperie

[...] embrouille le groupe, masque les lignes et ressemble autant à une broussaille qu'à une draperie. [...]<sup>152</sup>

Il faut rappeler que, dans le projet initial de l'artiste, ces draperies étaient absentes, et que Camille Claudel ne les a ajoutées que pour répondre à la demande de l'Inspecteur des Beaux-Arts, Armand Dayot, que la nudité et la proximité des deux personnages choquaient. Consulté, Rodin avait, d'ailleurs, conseillé de laisser Camille Claudel suivre son premier projet : "du moment qu'elle ne désire pas la draperie c'est qu'elle la ferait mal"<sup>153</sup>, remarque que l'appréciation d'E. Verland semble finalement conforter. Le jugement porte sur le traitement plastique d'un détail de la sculpture, mais celle-ci n'est pas totalement dépréciée. Malgré tout, l'avis d'E. Verland est sensiblement différent de celui des autres critiques concernant la *Valse*. Ainsi, Emile Verhaeren, en 1895, admire la *Valse* et la *Petite Châtelaine*, mais se démarque explicitement d'Octave Mirbeau à propos du *Croquis d'après nature* :

[...] Proclamer chef-d'oeuvre, ainsi que l'a fait M. Octave Mirbeau, ses quatre petites bonnes femmes enveloppées d'un morceau de journal nous paraît toutefois excessif [...]<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> E. Verland, sans titre, *La Jeune Belgique*, avril 1894.

<sup>153</sup> Lettre de Rodin à Armand Dayot, 21 mars 1892, in *Camille Claudel, Correspondance*, édition établie par Anne Rivière et Bruno Gaudichon, Paris, Gallimard, Coll. Art et artistes, 2003, p. 79.

<sup>154</sup> Emile Verhaeren, "La Sculpture", « Le Salon du Champ-de-Mars », *L'Art moderne*, 1895.

Le critique modère l'enthousiasme d'Octave Mirbeau, disproportionné au regard des véritables mérites de l'oeuvre, dont le sujet est exprimé dans toute sa banalité. Cette banalité semble être le point essentiel qu'Emile Verhaeren reproche à l'oeuvre :

[...] Ce *Croquis d'après nature* est une oeuvre spirituelle, joliment établie et d'une animation amusante, soit. Mais elle est loin de mériter les épithètes supercoquentieuses dont on a ursulapidé ce petit groupe. L'intérêt qui s'y attache est mince [...] <sup>155</sup>

Le vocabulaire employé reflète le point de vue de l'auteur. En effet, cette "oeuvre" ne peut être considérée comme une oeuvre d'art, encore moins comme un "chef-d'oeuvre". Plus que l'admiration, elle provoque, selon le critique, l'amusement et ne semble être qu'une distraction de l'artiste. Les qualificatifs attribués à l'oeuvre dénotent la légèreté et s'opposent à la forme de prétention sous-entendue par les deux termes d'usage inhabituel. Le commentaire fonctionne, à la fois, comme reflet de la banalité de l'oeuvre et comme parodie du style d'Octave Mirbeau. Emile Verhaeren veut exprimer une opinion mesurée et objective. Le talent de l'artiste n'est pas mis en doute, mais le *Croquis d'après nature* n'en révèle pas toute la valeur. Les commentaires ironiques du « Bourgeois Grincheux », à propos de *Sakountala*, en 1895, émettent des réserves similaires, comme nous l'avons déjà évoqué. Mais le débat a avorté, en quelque sorte, en restant circonscrit à Châteauroux, alors que, par exemple, la polémique sur les *Bourgeois de Calais*, commandés officiellement à Rodin, a eu un écho national et a, ainsi, amplifié la renommée du sculpteur.

Pierre Lalo, en 1897, émet une opinion défavorable pour les trois oeuvres que Camille Claudel expose au Salon. Selon lui,

[...] Melle Claudel montre un portrait de femme, traité avec une énergie qui touche à la dureté ; l'exécution des cheveux est étrange, et le torse sort d'une masse énorme et confuse de marbre à peine dégrossi qui constitue un accessoire fort encombrant. La même artiste a fait deux petits groupes, l'un de *Baigneuses* et l'autre de *Causeuses* nues ; ce dernier est taillé dans un bloc de jade. La forme de ces minuscules silhouettes manque vraiment de beauté, et le jade, ainsi employé, est une matière plastique tout à fait déplaisante. [...] <sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> *Ibid.* "Supercoquentieuses" se rapproche de "grandioses". On trouve une occurrence chez Théophile Gautier. "Ursulapider" reste inconnu, mais le contexte permet de l'interpréter comme un assemblage approximatif d'"usurper" et de "lapider".

<sup>156</sup> « Les Salons de 1897. La Sculpture », *Op. cit.*

L'évaluation porte sur le traitement, l'exécution, l'accessoirisation, la miniaturisation et le choix des matériaux. C'est, finalement, le style et les choix artistiques de Camille Claudel qui semblent, ici, complètement remis en cause. Mais ces caractéristiques sont soulignées positivement par les autres critiques. En outre, la conclusion de l'article de Pierre Lalo apporte une nuance à cette dépréciation des oeuvres exposées par Camille Claudel. L'auteur note, en effet :

[...] Voici sans doute close la liste des oeuvres significatives qu'on peut voir au Champ-de-Mars. Des autres il est malaisé de rien dire ; car on ne saurait parler avec quelque intérêt d'ouvrages secondaires, que si par leur ensemble ils trahissent quelque mouvement général dans les esprits et dans l'art. [...]<sup>57</sup>

Les oeuvres de Camille Claudel font donc partie des "oeuvres significatives" du Salon et ne laissent pas le critique indifférent. S'agissant des *Causeuses* et des *Baigneuses*, cette remarque prend une dimension particulière : le critique relève les traits distinctifs du style qui émerge, les évalue négativement, mais place les oeuvres de Camille Claudel au rang des sculptures dignes d'attention. Une remarque de Justin Lucas, en 1898, confirme les liens entre les discussions, suscitées par les oeuvres et l'intérêt porté à celles-ci :

[...] D'autres ouvrages, moins discutés peut-être, méritent cependant de retenir l'attention, tels, par exemple, une *Hamadryade*, de Mlle Claudel ; *L'Amour et le Temps*, de M. Dampy ; [...]<sup>58</sup>

La modalisation, introduite par "cependant", révèle l'importance accordée aux oeuvres qui perturbent, qui dérangent quelques habitudes des critiques et du public. Par contraste, l'*Hamadryade* de Camille Claudel, ne fait pas partie de ces oeuvres qui provoquent le débat. Mais, là encore, le critique constate, sans apporter d'autre argumentation que sa propre certitude, elle-même légitimée par l'autorité dont il est investi.

A l'évidence, les critiques dépréciatives des oeuvres de Camille Claudel ne forment pas un ensemble homogène et ne peuvent être reliées par un élément constant, reproché à l'artiste. Aucune oeuvre de la sculptrice n'a rencontré une totale

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Justin Lucas, « Art et Critique, 2. Le Salon des Salons », *Revue Encyclopédique*, n°252, 2 juillet 1898.

incompréhension, ni provoqué un rejet de la part des critiques. On trouve simplement des points de vue différents, dont la défense ne conduit pas à un débat, dans lequel les critiques s'impliqueraient davantage.

## 2 . Descriptions et interprétations.

Les évocations de certaines oeuvres de Camille Claudel dépassent la concision qu'implique, d'ordinaire, le compte rendu de Salon. Ainsi, la *Valse*, *Clotho* et *l'Âge mûr* ont, plus que les autres oeuvres, inspiré les critiques, qui, au-delà de la description des objets, proposent leur interprétation et cherchent à exprimer leurs impressions et leurs émotions.

La *Valse*, en particulier, semble inciter les critiques à quitter la description objective et à privilégier l'expression, souvent lyrique, de leurs projections imaginaires. Armand Dayot, certes, explique et justifie, assez précisément, l'évolution du projet initial, en accord avec la volonté première de l'artiste :

[...] L'artiste a voulu en faire une représentation symbolique de la *Valse*, et cela en sacrifiant le moins de nu possible, afin de pouvoir sans doute y développer, en toute liberté, dans le plein mouvement des corps, l'art, si difficile, de faire passer dans le marbre la vie intime et frissonnante de la chair, art dont Rodin lui a révélé le savant mystère. [...]<sup>159</sup>

Mais, plus loin, la description s'enrichit de comparaisons :

[...] Cette écharpe légère qui se colle aux flancs de la femme, laissant nu tout le torse gracieusement renversé, comme pour fuir un baiser, se termine en une sorte de traîne frissonnante qui donne comme des ailes aux pieds des valseurs. [...]<sup>160</sup>

Créée comme un symbole, perçue en tant que tel, la *Valse* semble, malgré tout, irréductible à cette seule dimension. La gestuelle des figures devient signifiante et inspire une amorce d'histoire à Armand Dayot : "le torse" est "renversé comme pour fuir un baiser". Le commentaire de Mathias Morhardt suit sensiblement le même schéma. Selon lui, l'artiste a cherché à évoquer "le sentiment d'entraînement que

---

<sup>159</sup> « Portraits d'artistes », *Op. cit.*

<sup>160</sup> *Ibid.*

suggère la danse". Sa description de l'oeuvre est très précise, mais il la juge insuffisante à donner une véritable idée de l'oeuvre et il ajoute :

[...] Il [le groupe] contient autre chose qu'il importe de noter et qui est particulièrement humain, touchant et ému. C'est d'abord le gracieux et le confiant abandon de la jeune femme dont la tête se baisse vers la poitrine de l'homme et c'est, ensuite, l'air de force tranquille et sûre de celui-ci, qui, très grand et très bon, regarde tendrement, au-dessous de son propre visage, la tête obstinément baissée, et qui, sans doute, en cherche les yeux afin d'y lire l'aveu de leur ineffable faiblesse. [...]<sup>61</sup>

Mathias Morhardt projette sur les expressions des deux personnages des sentiments humains et suppose une signification à la direction de leurs regards. Objet réel, conçu comme un symbole, la *Valse* suscite une écriture narrative et Léon Daudet poursuit la personnification des deux figures jusqu'à la prosopopée et imagine une communication entre la sculpture et le spectateur :

[...] Et maintenant les corps des Valseurs vous parlent, puisqu'ils vous arrivent traduits par cette enveloppe mobile. Voici ce qu'ils m'ont semblé dire de la voix pénétrante, inextinguible des chefs-d'oeuvre : "Pris de dégoût pour la vie plate et la planète morose, nous sommes partis vers les espaces dans une danse d'amour et d'espoir. Nous tournons comme tournent les mondes et les esprits à travers les mondes, et notre valse suit celle des atomes. Pauvres atomes que nous sommes, petite poussière dans la tempête ! Mais jusqu'à ce qu'un choc définitif nous sépare, joignons-nous par l'ouragan même, virons, pivotons bien serrés, et que notre spire éperdue concorde à celle de l'univers."<sup>62</sup>

Pour l'écrivain, la *Valse* interroge sur la condition précaire de l'humain, que la danse et l'amour permettent de sublimer ; l'impression de mouvement et de vie participe à la capacité à signifier de "cette matérialisation de l'invisible". Sans doute, Léon Daudet perçoit-il l'oeuvre comme une possible figuration de ses propres préoccupations et d'un questionnement universel. Des rapprochements avec le texte de Paul Claudel sont possibles à travers l'idée du message apporté par une oeuvre de Camille Claudel.

Les liens avec la littérature apparaissent également lorsque Mathias Morhardt évoque le "caractère romanesque" de l'oeuvre et la qualifie de "poème persuasif et charmant".

Philippe Gille y trouve une analogie littéraire, puisque la *Valse* lui paraît "fantastique

---

<sup>61</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, pp. 233-234.

<sup>62</sup> Léon Daudet, in Lucien Bourdeau, "*La Valse*, groupe en marbre de Mlle Claudel, exposé au Salon de 1893 (Champ-de-Mars)", « Beaux-Arts. Descriptions d'oeuvres exposées aux Salons de 1893. », *Supplément de la Revue Encyclopédique Larousse*, n°65, 15 août 1893, p. 823. Nous précisons que la mention "groupe en marbre" est erronée : l'oeuvre exposée était en plâtre.

comme la Lénore de la ballade, entraînée par le revenant<sup>63</sup>". Louis Vauxcelles et Frantz Jourdain la définissent comme un "poème". Comme une oeuvre littéraire, la *Valse* semble posséder un sens manifeste et un sens latent qui suscite l'intérêt et les questions des critiques. Octave Mirbeau, comme Léon Daudet, investit l'oeuvre de ses obsessions personnelles, lorsqu'il s'interroge :

[...] Mais où vont-ils éperdus dans l'ivresse de leur âme et de leurs chairs si étroitement jointes ? Est-ce à l'amour ? Est-ce à la mort ? Les chairs sont jeunes, elles palpitent de vie, mais la draperie qui les entoure, qui les suit, qui tournoie avec eux bat comme un suaire. Je ne sais pas où ils vont, si c'est à l'amour, si c'est à la mort, mais ce que je sais, c'est que se lève de ce groupe une tristesse poignante, si poignante qu'elle ne peut venir que de la mort ou peut-être de l'amour, plus triste encore que la mort. [...]<sup>64</sup>

Mais ces correspondances entre l'amour, la volupté et la mort sont perçues par d'autres critiques. Pour Frantz Jourdain,

[...] et de ces êtres, soudés l'un à l'autre, émane une mélancolie sereine, la mélancolie des bonheurs sans lendemain et des ivresses éphémères. [...]<sup>65</sup>

et, pour Gabriel Mourey,

[...] il semble que la mort plane sur leur ivresse, tant on les devine exaltés jusqu'au fond de soi, côtoyant l'abîme de nuit. [...]<sup>66</sup>

L'idée de "fuite" est également présente dans certains commentaires : la danse et l'amour permettent de fuir le monde réel et d'oublier momentanément la fatalité de la condition humaine. Cet ensemble d'images, suscitées par la *Valse*, est, certes, en grande partie convoqué par l'imaginaire de l'époque et rejoint les lieux communs qui en sont issus. Néanmoins, la *Valse*, malgré son aspect figuratif et la simplicité apparente de sa signification, laisse un espace d'interprétation suffisant pour que le spectateur y investisse ses propres visions. Cette oeuvre de Camille Claudel engendre des images diverses, pose question et conserve, malgré tout, une part énigmatique, que l'imagination du spectateur peut prendre en charge.

---

<sup>163</sup> « Le Salon du Champ-de-Mars », *Op. cit.*

<sup>164</sup> Octave Mirbeau, in Lucien Bourdeau, *Revue Encyclopédique Larousse*, *Op. cit.*

<sup>165</sup> « Le Salon du Champ-de-Mars. La Sculpture », *Op. cit.*

<sup>166</sup> Gabriel Mourey, « Les deux Salons. Au Champ-de-Mars », *L'Idée Libre*, n°2, 10 juin 1893.

*Clotho* est exposée au Salon de 1893, en même temps que la *Valse* et Frantz Jourdain, ainsi que Raoul Sertat, envisagent les deux oeuvres comme un ensemble. Frantz Jourdain s'interroge :

[...] Est-ce hasard, est-ce caprice d'imagination ? N'est-ce pas plutôt le poète qui achève de formuler sa pensée d'amertume et de désenchantement ? [...]<sup>167</sup>

La désignation de la créatrice comme "poète" renforce l'idée, émise précédemment, d'une analogie entre certaines sculptures de Camille Claudel et des oeuvres littéraires. Par ailleurs, le critique néglige la figure mythologique de la Parque et relie la signification de *Clotho* à celle de la *Valse*. Si cette dernière symbolise "la jeunesse en fleurs qui aime et qui oublie", *Clotho* est "la vieillesse qui sonne l'hallali de la mort". La mélancolie qui plane sur la *Valse* annoncerait, en quelque sorte, le terme inexorable incarné par la figure de *Clotho*. Les deux sculptures s'inscrivent donc, pour Frantz Jourdain, dans une série, qui correspond au déroulement de l'existence humaine. La relation, établie entre les deux oeuvres par Raoul Sertat, moins explicitement exprimée, est, malgré tout, sous-jacente à l'interprétation qu'il en donne :

[...] Avec *Clotho*, l'éternelle dévideuse d'écheveaux, c'est la vieillesse qui est mise en scène dans toute sa lamentable laideur, [...] Dans *La Valse*, au contraire, [...] c'est la jeunesse en pleine exaltation, en plein vertige, [...]<sup>168</sup>

La *Valse* et *Clotho* sont donc perçues dans une sorte de continuité qui, pour certains critiques, correspond au projet de la sculptrice. Cette dernière étant, par ailleurs, caractérisée par son "intellectualité", son "imagination" et sa "volonté de signification morale"<sup>169</sup>, c'est tout un réseau de correspondances qui s'instaure entre les oeuvres et certains aspects de la personnalité de l'artiste.

La lecture de la *Valse* et *Clotho* comme ensemble symbolisant les âges de la vie se retrouve à propos de l'*Âge mûr*, comme si les préoccupations de l'artiste se trouvaient rassemblées en un seul groupe. Jean Bernard, en 1899, et Arsène Alexandre,

---

<sup>167</sup> « Le Salon du Champ-de-Mars. La Sculpture », *Op. cit.*

<sup>168</sup> « Revue artistique. Salon du Champ-de-Mars », *Op. cit.*

<sup>169</sup> Roger Marx, « Les Salons de 1895 », *Op. cit.*

en 1903, perçoivent une forme de "philosophie" dans ce groupe. Pour Arsène Alexandre,

[...] Le groupe de Mademoiselle Camille Claudel n'est pas moins philosophique de tendance, [...] On peut y voir l'homme entre ses destinées, celle qu'il sait cruelle, et celle, douce et aimante, qu'il n'a pas su voir, ou toute autre idée de ce genre. Mais il suffit que cette oeuvre d'une grande artiste cause une vive impression. Un peu de vague ne messied pas à la terreur. [...]<sup>170</sup>

M. Bengesco en a sensiblement la même interprétation, quoique moins générique, puisque, pour lui, la figure masculine est "un homme"<sup>171</sup> et non pas "l'homme". cette description peut laisser supposer que l'oeuvre raconte une histoire davantage qu'elle n'est une allégorie. Le critique décrit ensuite "la femme" qui "tente de le retenir en évoquant le passé avec amour", mais il néglige de préciser par qui ou par quoi "un homme est entraîné vers d'autres destinées". L'évocation, par Paul Claudel, de *l'Âge mûr* est révélatrice de la manière dont les critiques ont perçu ce groupe :

[...] "l'Âge mûr", enfin, où le mouvement est donné par les vêtements, par le sol même, par une sorte de directrice fatale qui impose leur place aux acteurs, par l'obligation partout de l'oblique génératrice, qui, arrachant l'homme aux mains de la Jeunesse, l'entraîne vers son destin collé au maigre ventre de la Vieillesse ricanante et lubrique. [...]<sup>172</sup>

En effet, cette perception de l'oeuvre comme allégorie est privilégiée par la majeure partie des critiques de l'époque, comme si, justement, les rôles étaient attribués clairement et l'action suffisamment explicite pour ne pas laisser place à l'incertitude. Si bien qu'il ne reste aux commentateurs que le choix de la dénomination des figures féminines ; et c'est bien l'élément variable des descriptions : la Vieillesse ou la Mort ou la Fatalité..., La Jeunesse ou la Beauté ou l'Amour... De nombreuses combinaisons restent, certes, possibles, mais l'histoire est invariable, évidemment fatale. Si l'on poursuit l'analogie des oeuvres de Camille Claudel avec des genres littéraires, *l'Âge mûr* est une tragédie ou un drame, qui laisse peu de place à la rêverie. Certes, on peut chercher les raisons de ce désenchantement, dans les deux sens du terme, dans l'histoire

---

<sup>170</sup> Arsène Alexandre, *Salons de 1903*, Paris, Goupil et Cie, 1903.

<sup>171</sup> M. Bengesco, « La Sculpture au Salon de 1899 », *L'Oeuvre d'art*, 1er juin 1899, in *Camille Claudel l'ironique sacrifice*, *Op. cit.*, p. 116.

<sup>172</sup> « Camille Claudel statuaire », *L'Occident*, *Op. cit.*

de Camille Claudel et ce serait, alors, la représentation d'un épisode douloureux de sa vie. Mais la dimension universelle ne peut être totalement écartée de notre interprétation.

### 3 . Des oeuvres autobiographiques ?

En 1951, Paul Claudel identifie Camille Claudel à la figure de l'*Implorante* :

[...] Mais non, cette jeune fille nue, c'est ma soeur ! Ma soeur Camille. Implorante, humiliée, à genoux et nue ! [...] <sup>173</sup>

Une identification aussi explicite n'apparaît dans aucun des textes de notre corpus, que ce soit face au *Dieu envolé*, face à l'*Imploration* ou à l'*Implorante* dans le groupe de l'*Âge mûr*. En revanche, si, dans leurs articles, les critiques ne mettent pas les sculptures de Camille Claudel en relation avec les épisodes de sa vie, ils les envisagent souvent comme des reflets de son "intériorité". C'est surtout en ce sens que la dimension autobiographique de l'oeuvre émerge dans les textes des chroniqueurs d'art de cette époque. Cette dimension est sous-jacente à l'idée de l'implication de la sculptrice dans chacune de ses oeuvres, ainsi qu'à celle d'"une transmission de la pensée par l'art"<sup>174</sup>. C'est, en quelque sorte, par ce biais que Mathias Morhardt évoque une possible allusion autobiographique à propos de la *Valse* "où, qui sait ? un peu de son âme, un peu de son coeur l'ont miraculeusement inspirée."<sup>175</sup>. Le même auteur considère également, à plusieurs reprises, certaines caractéristiques stylistiques de la sculptrice, en particulier le modelé, comme de fortes empreintes de sa personnalité.

Nous avons cité, plus haut, l'article de Judith Cladel qui est plus catégorique :

[...] Oui, voilà une femme qui se raconte, ingénument, noblement. Point de tergiversations, de fausse pudeur, d'hypocrisie, de sentimentalité niaise. Tout elle est là, dans son oeuvre ; elle déshabille son âme avec une liberté admirable [...] <sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Paul Claudel, « Ma soeur Camille », *Préface du Catalogue de l'exposition Camille Claudel*, novembre-décembre 1951, in *Dossier Camille Claudel, Op. cit.*, pp.431-439.

<sup>174</sup> Eugène Carrière, in Louis Vauxcelles, *Op. cit.*

<sup>175</sup> « Mademoiselle Camille Claudel », *Op. cit.*, p. 734.

<sup>176</sup> « La Sculpture au Salon de Paris », *Op. cit.*

Isolé du reste de l'article, cet extrait semble confirmer une volonté d'expression autobiographique de la part de Camille Claudel. Or, la suite du texte, comme nous l'avons déjà remarqué, nuance cette affirmation. Néanmoins, l'image de la sculptrice comme conteuse et comme narratrice rejoint celle des oeuvres qui déclenchent la narration et l'imagination de certains critiques.

L'idée d'une projection de la personne de Camille Claudel dans son oeuvre intervient aussi par le biais de remarques, de la part des critiques, quant aux portraits de la *Petite Châtelaine* et de l'*Hamadryade*. Les descriptions des sculptures se superposent aux évocations de l'apparence physique de l'artiste. Cependant, cette analogie appartient surtout au lecteur de l'ensemble des articles. Les critiques n'expriment aucune comparaison de ce genre et il est peu probable que le public de l'époque ait pu établir de telles mises en relation.

En revanche, la dimension autobiographique de l'oeuvre de Camille Claudel est convoquée par le réseau d'interprétations qu'offre le texte de Paul Claudel. Les sculptures y sont envisagées comme suggestions. L'article de Léon Daudet, lorsqu'il décrit la *Valse* sur le mode d'un dialogue que les personnages engagent avec le spectateur, témoigne de cette capacité des oeuvres de la sculptrice à chuchoter différentes histoires au spectateur. Parmi ces histoires, on peut, sans doute, reconnaître celle de Camille Claudel, mais aussi, celle de tout être humain, puisque les symboles que la sculptrice exploite sont ceux qui gouvernent toute destinée : l'Enfance, la Jeunesse, l'Amour, la Douleur, la Vieillesse, le Rire, la Peur...

Les *Causeuses* nous offrent, peut-être, une image du projet artistique de Camille Claudel : un secret chuchoté dans l'encoignure d'une chambre, mais dont l'expression est visible par tous...

## CONCLUSION

Deux orientations ont guidé notre travail : le recensement, la vérification et l'évaluation d'un corpus d'articles évoquant Camille Claudel et l'analyse des images de cette dernière, images exprimées ou suscitées par ces textes.

Le regroupement des articles donne déjà quelques indications : leur nombre, tout d'abord, donne un reflet de la réputation de l'artiste de 1885 à 1913. Leur distribution chronologique, ensuite, permet de définir l'année 1905 comme année-charnière par la diversification des organes de publication, par la quantité d'évocations et par la variété des manifestations artistiques auxquelles participe l'artiste : Salon des Artistes Français, Salon d'Automne et exposition à la galerie d'Eugène Blot. Après 1905, les articles évoquant Camille Claudel se raréfient. Certes, nous ne pouvons négliger l'éventualité selon laquelle d'autres articles ne seraient pas encore référencés, mais cette diminution semble refléter la baisse de productivité de la sculptrice.

Une première lecture des articles met en évidence l'admiration et le respect des critiques pour Camille Claudel et son oeuvre : très peu de jugements négatifs apparaissent et ceux-ci ne remettent pas en question le talent de l'artiste. Hormis l'épisode de *Sakountala* au Musée de Châteauroux, l'impression d'une oeuvre assez consensuelle se dégage, et ceci contrairement à Rodin dont la carrière est ponctuée de polémiques, de refus et d'enthousiasmes. Le discours critique n'inscrit pas l'oeuvre de Camille Claudel dans ces positions extrêmes. Est-ce parce que les innovations qu'elle apporte restent, malgré tout, relativement conformes à l'attente du public ? Ou bien la nouveauté des oeuvres de Rodin occulte-t-elle les tentatives des autres sculpteurs ? Car la référence à Rodin, apparaît, selon diverses modalités, de façon insistante dans les textes de notre corpus. Cette référence est inévitable, à l'époque, pour l'ensemble des

artistes, mais elle prend une dimension différente pour Camille Claudel : la proximité de leurs styles est envisagée comme une conséquence de l'enseignement de Rodin, alors que la volonté d'émancipation de la sculptrice est également soulignée. Par ailleurs, cette proximité, réelle, induit la comparaison, ne serait-ce que pour établir des traits de distinction. Mais ce mode de désignation, comme toutes les évocations de Camille Claudel, doit être repensé au regard du contexte de l'époque : l'identification en référence à un artiste reconnu n'est pas spécifique à Camille Claudel, mais s'inscrit dans un système. En revanche, la situation se complique par l'analogie – antérieure à leur rencontre – des styles des deux sculpteurs, et par leurs liens passionnels. Si bien que la relation de Camille Claudel à Rodin et leur affinité artistique ne peuvent être considérées sur un mode univoque.

Le procédé que nous avons utilisé peut altérer une vision objective de la véritable place de Camille Claudel dans le discours critique. En effet, les articles ont été utilisés par extraits. Seuls, ceux évoquant Camille Claudel ont été exploités. La confrontation aux documents originaux montre la véritable place occupée par la sculptrice : parmi une foule d'autres sculpteurs, eux aussi loués par la critique, mais souvent dominés par la figure de Rodin. Certains comptes rendus de Salons comportent plus de vingt pages, et l'espace consacré à Camille Claudel y est tout relatif. Ainsi, l'admiration de Gustave Geffroy, d'Octave Mirbeau ou de Roger Marx, critiques à l'autorité reconnue, ne s'est pas traduite par des articles uniquement consacrés à la sculptrice, comme ils l'ont fait pour d'autres. De plus, les interventions de Rodin, au profit de son élève, fausse quelque peu la perspective : quelle est la part de sincérité de certains critiques ? Il est important de souligner également que la lecture de l'ensemble des articles de notre corpus instaure une continuité et établit des liens qui ne pouvaient apparaître à l'époque de leur publication.

Néanmoins, certaines images de Camille Claudel, qui émergent du discours critique, semblent constituer un fonds, qui peut alimenter de multiples récits. Les données factuelles, telles que la jeunesse, le sexe, les difficultés réelles, les relations à

Rodin, sont perçues et interprétées selon les catégories intellectuelles de l'époque, mais aussi selon les préoccupations personnelles de certains critiques. Le point de vue d'Octave Mirbeau, soutenu par son style percutant et sa renommée, semble devenir prédominant. Relayée, à la fois, par Charles Morice et par les faits – Camille Claudel n'obtient pas de commandes publiques – cette vision de l'artiste est admise et transmise selon diverses modalités. En outre, les écrivains rattachés au mouvement symboliste sont nombreux parmi les auteurs des textes évoquant Camille Claudel. Leur perception de la sculptrice et de ses oeuvres en porte inévitablement les marques. L'insistance sur l'"intellectualité" de l'artiste et sur l'interprétation de ses sculptures comme symboles doit être nuancée par ce contexte particulier, qui, déjà, investit l'artiste et ses oeuvres et les fait entrer dans un cadre en conformité avec les attentes des critiques symbolistes.

Ainsi, la première trame des scénarios élaborés par la postérité se tisse par plusieurs biais. La personnalité de Camille Claudel, la puissance de sa vocation, le motif du sacrifice croisent des données factuelles – les difficultés de l'artiste, l'absence de commandes publiques – dont l'écho est amplifié jusqu'à la dramatisation par l'écriture de certains critiques. La vision "fin-de-siècle" de l'artiste oriente cet ensemble de faits vers le présage d'une issue fatale, que la réalité vient confirmer. L'examen des articles de l'époque met en évidence les trois axes principaux, qui peuvent susciter différentes versions : Camille Claudel est géniale, elle est héroïque, elle est victime. Il reste à choisir les images signifiantes, au prix de l'effacement des autres, et à définir les liens de causalité qui organiseront cette trajectoire en histoire.

Or, le passage de la réalité à la fiction transparait, déjà, dans plusieurs articles : la description des conditions de travail de l'artiste par Armand Dayot, en 1893, l'étude de Mathias Morhardt, qui donne la forme d'une épopée à la vie de la sculptrice, et les indices, dispersés, de l'investissement total et personnel de l'artiste dans ses sculptures, elles-mêmes envisagées dans un rapport avec des oeuvres littéraires. A cet ensemble, peut s'ajouter l'éventualité, suscitée par les descriptions, d'oeuvres analogues à des autoportraits. Le texte de Paul Claudel donne la possibilité de créer des liens entre

l'imagination reconnue à Camille Claudel, les marques d'investissement de l'intériorité de l'artiste dans ses sculptures et l'idée d'une oeuvre qui "raconte", qui émet un message de l'intime vers l'intime. On passe, par un glissement interprétatif, de l'oeuvre qui "raconte" à l'artiste qui "se raconte" par son oeuvre et la situation dramatique de la sculptrice donne chair à l'histoire qui se forme.

Tout se passe comme si les images de Camille Claudel dans le discours critique de son époque contenaient en germe les composantes d'une oeuvre romanesque, en attente d'un fil logique, d'une ligne interprétative, qui viendrait les animer et les organiser d'une manière linéaire pour leur donner sens. Dès l'origine, la figure de Camille Claudel semble attirée par le pôle romanesque. Son apparence physique même incite à lui donner les traits d'un personnage de roman. L'éclairage violent porté sur la personne, érigée en personnage, occulte ou altère la vision de l'oeuvre de la sculptrice. C'est pourtant bien cette oeuvre, plus que l'artiste, qui est et qui reste au coeur des évocations de Camille Claudel par les critiques de son époque. En cela, les textes de notre corpus diffèrent essentiellement des articles d'aujourd'hui.

# BIBLIOGRAPHIE

## LA SCULPTURE AU DIX-NEUVIEME SIECLE.

### OUVRAGES.

BENOIST Luc, *Histoire de la sculpture*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ?, 1965.

FONTAINAS André, VAUXCELLES Louis, *Histoire Générale de l'Art français de la Révolution à nos jours*, Paris, Librairie de France, 1912.

GOLDBERG Itzhak, Mounin Françoise, *La Sculpture moderne*, Editions du Centre Georges Pompidou, Edition Scala, Coll. Tableaux choisis, 1995.

GOMBRICH E. H., *Histoire de l'art*, Paris, édition Phaidon, 16ème éd. française, 1997.

HOHL Reinhold, « Permanence et avant-garde », in *La Sculpture de l'Antiquité au XXème siècle* (sous la dir. de Georges Duby et Jean-Luc Daval), Cologne, Taschen, 2002, pp. 951 à 971.

KRAUSS Rosalind, *Passages*, Paris, Editions Macula, 1997 pour la traduction française.

LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Le symbolisme, la sculpture française du XIXème siècle », in Catalogue de l'exposition *La Sculpture française au XIXème siècle*, Paris, Editions de la R.M.N., 1986.

MONNERET Sophie, *L'Impressionnisme et son époque*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2 volumes, 1979.

PINGEOT Anne, « L'affirmation de l'idée républicaine », in *La Sculpture de l'Antiquité au XXème siècle* (sous la dir. de Georges Duby et Jean-Luc Daval), Cologne, Taschen, 2002, pp. 916 à 946.

READ Herbert, *Modern Sculpture, A concise History*, Londres, Thames and Hudson, 1964.

SEIGEL Jerrold, *Paris-Bohême 1830-1930*, traduit de l'anglais par Odette Guitard, Paris, NRF Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, 1991 pour la traduction française.

TUFELLI Nicole, *1848-1905, L'Art au dix-neuvième siècle*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 1999.

VAUXCELLES Louis, « Jo Bernard et la taille directe. Aristide Maillol. Charles Despiau. Jeune Génération », in *Histoire Générale de l'Art français de la Révolution à nos jours*, Paris, Librairie de France, 1922.

WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au vingtième siècle*, Histoire de l'art, Paris, Macula, 1977, 1995 pour la traduction française.

WHITE Harrison et Cynthia, *La Carrière des peintres au XIXème siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

#### ARTICLES et REVUES.

REYNOLDS Siân, « Comment peut-on être femme sculpteur en 1900 ? Autour de quelques élèves de Rodin », in *Mil neuf cent, Revue d'histoire intellectuelle*, n°16, 1998, pp.9 à 24.

DUCHET Claude, "L'artiste en questions", « Etre artiste », in *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n°54, 4ème trimestre 1986, pp. 3-4.

SCHOPFER Jean, « Réflexions sur l'art de la sculpture », in *La Revue Blanche*, n°20, juin 1893, pp. 461 à 466.

BOUILLON Jean-Paul, "Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle", « Etre artiste », in *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n°54, 4ème trimestre 1986, pp. 89 à 113.

### **LA CRITIQUE D'ART.**

#### OUVRAGES.

BAUDELAIRE Charles, *Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1992.

BOUILLON Jean-Paul (sous la dir. de), *La Promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990.

CHATEAU Dominique (sous la dir. de), *A propos de la critique*, Paris, L'Harmattan, 1995.

FRANGNE Pierre-Henry et POINSOT Jean-Marc (sous la dir. de), *L'Invention de la critique d'art*, Actes du Colloque international de l'Université Rennes 2, 24 et 25 juin 1999, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

GAMBONI Dario, *La Plume et le pinceau, Odilon Redon et la littérature*, Paris, Editions de Minuit, 1989.

HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh*, Paris, Editions de Minuit, Coll. Critique, 1991.

JAUSS H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 pour la traduction française de Claude Maillard.

LETHEVE Jacques, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.

MICHEL Pierre, NIVET Jean-François, *Octave Mirbeau, L'imprécauteur au coeur fidèle*, Paris, Séguier, 1990.

MIRBEAU Octave, *Combats Esthétiques*, édition établie et présentée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, 2 volumes, Nouvelles Editions Séguier, 1993.

PICARD Michel, *La Tentation, Essai sur l'art comme jeu*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2002.

RICHARD André, *La Critique d'art*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, n°806, 2ème édition 1964.

#### ARTICLES ET REVUES.

BENJAMIN Roger, « Métaphore et Scandale au Salon », in *Le Paysage Fauve*, Paris, Editions Abbeville, 1991, pp. 241 à 266.

DUFRENNE M., « Public et Art », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, volume 13, 1972.

DUFRENNE M., « Oeuvre d'art », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, volume 12, 1972.

LIMOUSIN Christian, « Mirbeau critique d'art de "l'âge de l'huile diluvienne" au règne de l'artiste de génie », in *Cahiers Octave Mirbeau*, n°1, 1994, pp. 11 à 41.

MORICE Charles, « Paul Gauguin », in *Mercure de France*, 1893, pp. 289 à 300.

RIOUT Denys, « Voir et prévoir (Notes sur une critique d'avant-garde dans les années 1880) », in *A Propos de la critique*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 289 à 303.

SCHEFER Jean-Louis, « Critique d'art », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, volume 5, 1971.

TARTREAU-ZELLER Laurence, « Van Gogh, l'idéal de Mirbeau, Van Gogh face à la critique » in *Cahiers Octave Mirbeau*, n°2, 1995, pp. 56 à 80.

*Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, « Critique et Art », n°71, 1er trimestre 1991.

*Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, « Etre artiste », n°54, 4ème trimestre 1986.

*La Critique artistique, un genre littéraire*, Publications de l'université de Rouen, 1983.

*Octave Mirbeau*, Actes du Colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991, Presses de l'université d'Angers, 1992.

## **CAMILLE CLAUDEL.**

(Les ouvrages mentionnés sont ceux qui ont été plus particulièrement utilisés pour cette recherche. Pour une bibliographie exhaustive, concernant Camille Claudel, on se reportera au *Catalogue raisonné* de Bruno Gaudichon et Anne Rivière).

### OUVRAGES.

ARNOUX Danielle, *Camille Claudel l'ironique sacrifiée*, Paris, EPEL, 2001.

BARBIER Nicole, *Catalogue de l'exposition Camille Claudel*, Martigny, fondation Pierre-Gianadda, 1990.

BARBIER Nicole, *Catalogue de l'exposition Camille Claudel*, Paris, musée Rodin, 1991.

CASSAR Jacques, *Dossier Camille Claudel*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 1997.

CLAUDEL Paul, *Journal*, t.I et II, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1969.

DAUDET Léon, *Souvenirs et Polémiques*, édition établie par Bernard Oudin, Editions Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1992.

GAUDICHON Bruno, RIVIERE Anne (édition établie par), *Camille Claudel. Correspondance*, Paris, Gallimard, Coll. Arts et Artistes, 2003.

GAUDICHON Bruno, GHANASSIA Danielle et RIVIERE Anne, *Camille Claudel. Catalogue raisonné*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Adam Biro, 2000.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire et artistique*, 4 volumes, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1959.

LAURENT Monique, Préface du *Catalogue de l'exposition Camille Claudel 1864-1943, Paris-Poitiers*, Editions du musée Rodin, 1984.

PARIS Reine-Marie, *Camille Claudel*, Paris, Gallimard, 1984.

RIVIERE Anne, *L'Interdite*, Camille Claudel (1864-1943), Paris, Tierce, 1983.

VAUXCELLES Louis, Préface du *Catalogue de l'exposition Oeuvres de Camille Claudel et de Bernard Hoetger, du 4 au 16 décembre 1905*, Paris, 1905.

VAUXCELLES Louis, Préface du *Catalogue de l'exposition Sculptures nouvelles par Camille Claudel et peintures par Manguin, Marquet, Puy, du 24 octobre au 10 novembre 1907, à la galerie Eugène Blot*, Paris, 1907.

#### ARTICLES ET REVUES.

BRAISNE Henry de, « Camille Claudel », in *La Revue Idéaliste*, n°19, 1er octobre 1897.

CLAUDEL Paul, « Camille Claudel statuaire », in *L'Occident*, août 1905.

CLAUDEL Paul, « Camille Claudel statuaire », repris de *L'Occident*, in *L'Art décoratif*, juillet 1913.

FREDERICKSON Kristen, « Carving out a place : gendered critical descriptions of Camille Claudel and her sculpture », in *Word and Image*, Vol. 12, n°2, avril-juin 1996, pp. 161 à 174.

LEOPOLD-LACOUR Mary, « Le Chemin de la vie ou un génie en danger », manuscrit, Paris, Bibliothèque Marguerite Durand.

MITCHELL Claudine, « Intellectuality and sexuality : Camille Claudel the "fin-de-siècle" sculptress », in *Art History*, Vol. XII, n°4, Leeds, décembre 1989, pp. 419 à 447.

MORHARDT Mathias, « Mademoiselle Camille Claudel », in *Mercure de France*, mars 1898, pp.709 à 755.

NANTET Marie-Victoire, « Camille Claudel, un désastre fin-de-siècle », in *Commentaire*, n°42, 1988, pp. 534 à 543.

NANTET Marie-Victoire, « Camille Claudel à sa juste place », in *Camille Claudel. Catalogue raisonné*, Paris, Adam Biro, 2000, pp. 13 à 15.

NANTET Marie-Victoire, « L'oeuvre de Camille Claudel envisagée comme un aveu », in *La Nouvelle Revue française*, n°561, avril 2002, pp. 224 à 239.

NANTET Marie-Victoire, RIVIERE Anne, « Camille Claudel », in *Dictionnaire des mythes féminins* (sous la direction du Professeur Pierre Brunel), Paris, Editions du Rocher, 2003, pp. 433 à 437.

PINGEOT Anne et al., « L'Âge mûr de Camille Claudel », in *Les Dossiers du musée d'Orsay*, n°25, Paris, Editions de la R.M.N., 1988.

## **RODIN.**

### OUVRAGES.

BUTLER Ruth, *Rodin. La Solitude du génie*, Paris, Gallimard, 1998.

CLADEL Judith, *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue*, Grasset, 1936.

JARASSÉ Dominique, *Rodin. La Passion du mouvement*, Paris, Editions Pierre Terrail, 2001.

MIRBEAU Octave, *Correspondance avec Rodin*, établie par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Du Lérot éditeur, 1988.

NÉRET Gilles, *Auguste Rodin, sculptures et dessins*, Cologne, Taschen, 1994.

PINET Hélène, *Rodin. Les Mains du génie*, Paris, Découvertes-Gallimard, 1988.

## ARTICLES.

LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, "La Main du maître", « Rodin », in *Le Spectacle du Monde*, Hors-Série n°8, 2001, pp. 18 à 29.

## **ANALYSE TEXTUELLE.**

### OUVRAGES.

AMOSSY Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan-Université, 2000.

FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1996.

HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin-Lettres Sup., 1993.

REBOUL Olivier, *La Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ? 5ème édition, 1996.

TOMASSONE Roberte, *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave, 1996.

## **OUTILS.**

BAILLY René, *Dictionnaire des Synonymes de la langue française*, Paris, Larousse, édition de 1972.

BAUMGARTNER Emmanuèle, MÉNARD Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, La Pochothèque, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

LITRE Paul-Emile, *Dictionnaire de la langue française*, 4 volumes, Monte-Carlo, Editions du Cap, 1973.

REY Alain (sous la dir. de), *Dictionnaire des noms propres*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994.

REY Alain (sous la dir. de), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995.

*Encyclopaedia Universalis*, 20 volumes, Paris, édition de 1971 à 1973.

ANNEXE.

LE CORPUS.

## PRESENTATION.

Les articles sont classés selon un ordre chronologique. Leur présentation est la suivante :

œ la date de publication : elle peut être complète ou non. Dans ce dernier cas, seule l'année de parution est notée. Les articles de Gustave Geffroy ont d'abord été publiés dans des périodiques avant d'être réunis, par l'auteur, dans les volumes de *La Vie Artistique*. Nous avons choisi de placer ces articles en fonction de l'année qu'ils évoquent et non en fonction de la date de publication de *La Vie Artistique*.

œ le nom de l'auteur du texte : nous avons précisé, dans la limite de nos connaissances, l'existence de pseudonymes et l'identité de l'auteur.

œ le nom du journal.

œ le texte lui-même. Il est noté en italiques. La transcription est la plus exacte possible. Les fautes d'orthographe, de ponctuation, les répétitions ne sont pas corrigées. En revanche, les alinéas ne sont pas forcément respectés. La notation [...] précise qu'une partie du texte n'a pas été retranscrite, car elle ne concernait pas Camille Claudel. Toute intervention de notre part à l'intérieur du texte est notée entre [ ], sans italiques.

Trois documents ne figurent pas dans cette annexe. Il s'agit des deux *Bulletins du musée de Châteauroux*, très longs et peu exploités dans notre étude, et de la préface du *Catalogue de l'exposition à la galerie d'Eugène Blot*, en 1905, préface rédigée par Louis Vauxcelles et intégralement reprise dans l'article du *Gil-Blas*, paru le 4 décembre 1905. Il nous a semblé inutile de transcrire deux fois le même texte.

Nous avons intégré la photocopie de cinq articles, non paginés. Il s'agit des textes de Mathias Morhardt, de Judith Cladel, des deux versions de « Camille Claudel statuaire »

de Paul Claudel et de la préface du *Catalogue de l'exposition à la galerie Eugène Blot*, en 1907, présentée par Louis Vauxcelles. Ces textes nous ont semblé suffisamment importants pour que l'on tente de limiter les erreurs de retranscription que leur longueur pouvait multiplier. Leur présentation impose des difficultés de lecture dont nous nous excusons.

L'article de Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire », publié dans *L'Art décoratif* en juillet 1913, comprend de nombreuses photographies des oeuvres de Camille Claudel. Nous n'avons – hélas ! – pas pu reproduire l'ensemble de cette iconographie.

#### ABREVIATIONS :

AMO : Archives du Musée d'Orsay.

AMR : Archives du Musée Rodin.

AR : Article fourni par Anne Rivière.

BNF : Bibliothèque Nationale (site de Tolbiac).

1885.

Théodore Véron, *Dictionnaire Véron, organe de l'institut universel des sciences, des lettres et des arts du 19ème siècle (section des Beaux-Arts)*, p. 535. BNF.

*SALON DE 1885.*

*Claudé (Camille).* – « **Etude, bronze** ». *Tête d'homme de peine aux grands traits et qui pourtant ne manque pas d'un certain sentiment élevé, malgré sa large bouche, son nez épaté, et ses cheveux épais tombant sur son front fuyant. – Cette étude ne manque pas d'un certain caractère.*

1886.

Paul Leroi, (pseudonyme de Léon Gauchez), *L'Art*, T. II de l'année. BNF.

*Salon de 1886 (fin).*

XVII.

*M. Alfred Boucher, l'auteur du groupe si vivant : **Au but**, n'est pas seulement l'artiste de grand talent auquel j'ai pris un plaisir extrême à rendre justice, c'est encore un brave cœur qui s'attache à découvrir le mérite chez autrui et à l'encourager de son exemple et de ses conseils.*

*C'est ainsi qu'ayant appris qu'une jeune fille, originaire de La Fère en Tardenois, dans le département de l'Aisne, avait dès son enfance, manifesté un goût très vif pour le dessin et une véritable passion pour la sculpture, M. Boucher, frappé de l'organisation exceptionnellement artistique qui lui était révélée, s'efforça de faciliter la plus pénible des carrières à Mlle Camille Claudé ; mais il obtint peu après le Prix du Salon, dut se rendre à Florence, et demanda à son maître, M. Paul Dubois, de continuer des conseils qui avaient déjà donné d'heureux résultats.*

*Mlle Claudé devint ensuite l'élève de M. Auguste Rodin ; elle avait cette année, au Salon, un buste en bronze de **Jeune Fille**, très bien établi, d'un modelé énergique, d'une facture assez personnelle quoique moins empreinte de caractère que certaines autres oeuvres qui lui font grand honneur, par exemple le très remarquable buste de **Jeune Homme** – c'est le propre frère de l'artiste, – qu'elle a modelé avec infiniment de talent pour Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, et une exquise terre cuite – **Buste de femme** – que lui a demandée M. Alphonse de Rothschild.*

*Le caractère promet d'être la qualité maîtresse de Mlle Camille Claudé. Dans tout ce qu'elle entreprend, elle accentue la force et l'expression ; une bonne construction est son constant objectif ; comme tous les vrais sculpteurs, elle dessine beaucoup et son crayon poursuit avant tout le modelé et le traduit avec une science extraordinaire à cet âge.*

*Ses fusains – j'ai obtenu d'en reproduire quelques uns – sont fort appréciés par un juge dont nul ne contestera l'autorité, M. Léon Lhermitte. Cette jeune fille – elle est à peine majeure – a le dessin viril ; on appréciera mieux ses rares aptitudes lorsqu'elle se décidera à exposer les groupes que j'ai eu la bonne fortune de voir dans son atelier, mais tout en ayant le sentiment de sa valeur, tout en étant animée du feu sacré, elle est trop sincèrement modeste, – on ne saurait assez l'en féliciter, – pour produire en public des oeuvres qu'elle a la conviction de pouvoir perfectionner encore ; aussi n'a-t-elle voulu jusqu'ici que prendre date en se bornant à envoyer des bustes aux Salons annuels.*

*Profonde admiratrice de son maître, M. Auguste Rodin, admiration légitime s'il en fut, il n'y a à formuler, au sujet de Mlle Claudé, qu'une réserve inspirée par l'intérêt de son avenir. M. Rodin est une personnalité tellement puissante, sa maîtrise est d'ordre si supérieure, qu'il faut bien se garder de se laisser absorber par une influence si naturellement fascinante ; en un mot, il faut que la jeune artiste soit bien exclusivement Mlle Claudé et non un reflet. Le buste exécuté pour Mme Nathaniel de Rothschild est à cet égard bien mieux déjà qu'une promesse ; si l'oeuvre respire la grande allure florentine de la plus pure période de la Renaissance, on n'y découvre cependant pas trace de pastiche ; c'est, à mon sens, la création la plus personnelle que l'on doive à Mlle Camille Claudé et certainement un morceau qui restera.*

Article accompagné d' illustrations légendées :

\* *Femme de Gérardmer (Vosges). Etude d'après nature. Fusain de Mlle Camille Claudé.*

\* *Etude d'après nature. Fusain de Mlle Camille Claudel. (Femme nue à sa toilette).*  
\* *Femme de Gérardmer (Vosges). Etude d'après nature. Fusain de Mlle Camille Claudel.*

1887.

Paul Leroi, *L'Art*, T. II de l'année, p. 231. BNF.

*Salon de 1887.*

[...] *Je ne sais quel est le fondeur du Buste de Jeune Romain (5), modelé par Mlle Camille Claudel, cette jeune fille inspirée que passionne profondément son art et qui imprime tant de caractère à tout ce qu'elle entreprend, mais mon ignorance ne doit pas m'empêcher de rendre justice à l'habileté de la fonte et au ton très artistique du métal. On dirait un écho du quinzième siècle florentin. [...]*

(5) : n° 3779.

Article accompagné d'une illustration légendée :

**Jeune Romain.** *Dessin de Henri Dumont, d'après le buste en bronze de Mlle Camille Claudel, appartenant à Mme la baronne Nathaniel de Rothschild (Salon de 1887).*

1er mai 1888.

Roger Marx, *Le Voltaire*. BNF.

*Le Salon de 1888.*

*Les tendances de l'art. Physionomie du Salon.*

[...] *Et maintenant le temps est passé où l'activité heureuse des statuaires était sans répit proposée comme exemple aux peintres ; il y aurait même cette année quelque justice à intervertir les rôles. Hormis de rares productions inédites - le **François Boucher** de M. Aubé, le **Sakountala** de Mlle Camille Claudel, les bustes de MM. Dalou et Rodin - les seuls envois qui appellent l'étude comme **l'Aveugle et le Paralytique** de M. Turcan, ou la discussion comme la **Nymphe chasseresse** de M. Falguière reproduisent sous la forme définitive du marbre des modèles connus... Ainsi se trouvent justifiées les appréhensions de ceux qui se sont constamment refusés à céder à l'opinion répandue et à accorder un crédit solide à des artistes docilement éduqués, savants, habiles, mais auxquels manque la qualité essentielle sans laquelle il n'est point de survie assurée - l'individualité.*

30 mai 1888.

Article non signé, *La Paix*. BNF.

*Le Salon.*

*XI*

*Sculpture (2ème article).*

[...] *Citons encore **L'Eve** de M. Marqueste ; **La Virginité** de M. Dampé ; **La Çacountala** de Mlle Claudel ; (...)*

*En somme, saluons le talent et les efforts prodigieux de la vaillante pléiade des statuaires qui pour une rémunération modeste sacrifient leur vie et épuisent leur santé dans le froid de l'atelier et quand nous entendrons citer les prix que les municipalités ou l'Etat consacrent aux statues commandées, rappelons qu'au commencement du dix-huitième siècle la rémunération était la même. [...]*

12 juin 1888.

Edmond Jacques, *L'Intransigeant*. BNF.

*Salon des Champs-Élysées*

*Le Salon*

*VII*

[...] Mlle Claudel, dans sa **Çakountala**, montre une vigueur toute virile. Le corps de la jeune femme s'abandonnant, le geste du jeune homme agenouillé et la retenant, sont modelés d'un pouce ferme et volontaire, et si les membres s'allongent un peu, il n'en est pas moins vrai qu'ils trahissent une étude très poussée déjà de l'anatomie et de la physiologie. Mes félicitations, mademoiselle.

19 juin 1888.

Emile Cardon, *Moniteur des Arts*, 6ème article. BNF.

*Le Salon de 1888.*

*La Sculpture au Salon de 1888.*

[...] Une mention honorable a été aussi décernée à un groupe que très certainement, il y a dix ans, le jury n'aurait pas reçu, ou qu'il aurait relégué dans quelque coin obscur du jardin : **Çacountala**, par Mlle Camille Claudel, une élève de MM. Rodin et Paul Dubois, bien plus du premier que du second, certainement. C'est une oeuvre passionnée et vivante, d'une grande poésie, exprimée fortement dans une langue sobre, claire, sans artifices, une oeuvre d'une émotion communicative qui vous prend et vous retient.

Du reste, le fait est à remarquer, les récompenses décernées l'ont été surtout à des oeuvres qui se distinguent par un sentiment de modernité, de mouvement, de réalité et de vie.

[...]

22 juin 1888.

Roger Marx, *Le Voltaire*. BNF.

*Le Salon de 1888.*

*VIII (fin)*

*Les étrangers et le plein air - Le paysage - La gravure - La sculpture et M. Rodin - La gravure en médailles.*

[...]

De la première manière de M. Rodin, nous trouvons un reflet dans le groupe singulièrement attachant de Mlle Camille Claudel, **Sakountala** ; pour être incomplète l'oeuvre n'en demeure pas moins pleine de promesses ; pareillement plus d'une erreur relevée dans la **Visionnaire**, de M. Camille Lefèvre, n'empêche en rien cette sculpture de nous attirer et de se fixer dans notre esprit.

1er août 1888.

André Michel, *Gazette des Beaux-Arts*, T. 38, 3ème et dernier article, p.151. BNF.

*Salon de 1888.*

[...] Mais, plus heureux assurément, le sculpteur, quand son programme lui permet d'employer sans arrière-pensée le nu et la draperie : c'est là son domaine propre, son grand moyen d'expression plastique, son inépuisable répertoire. Il y a tant de manières différentes d'interpréter la figure humaine ! Une jeune fille, Mlle Camille Claudel, a su mettre dans un groupe d'exécution inégale, mais d'inspiration puissante, **Sakountala**, un sentiment profond de tendresse chaste et passionnée, je ne sais quel frémissement et quelle ardeur contenue, quelle aspiration et quelle plainte étouffée. Son maître, Rodin, a enfermé dans un admirable buste de femme, une palpitation de passion et de vie d'une intensité véritablement troublante. [...]

1888.

*Le Rappel*, in *Bulletin du musée de Châteauroux*, décembre 1895. MC.

*Mlle Camille Claudel a tiré d'un poème indou : **Sakountala**, deux figures amoureuses qu'elle a tendrement groupées et qui se distinguent par une grande sincérité d'exécution et de sentiment.*

1888.

*Le National*, in *Bulletin du musée de Châteauroux*, décembre 1895. MC.

[...] Du reste le maître est heureux à ce Salon ; une de ses élèves, Mlle Claudel, expose un groupe, **Sakountala**, assez rempli de qualités évidentes pour que le jury l'ait récompensé. C'est un heureux spécimen de cette sculpture où la trace des émotions intérieures s'accuse extérieurement par certains accents, par certaines insistances. La main tremblante du jeune homme agenouillé hésite encore à enlacer Sakountala. Ce dernier détail est particulièrement beau.

1888.

*Le Courrier français*, in *Bulletin du musée de Châteauroux*, décembre 1895. MC.

**Sakountala** de C. Claudel. Qui croirait à voir ce groupe que c'est l'oeuvre d'une femme ? C'est pourtant ainsi. Mlle Claudel est l'élève de Rodin. Elle ne saurait renier son maître.

1888.

Paul Leroi, *L'Art*, T. I de l'année, p. 212. BNF.

Salon de 1888

II

La Sculpture.

[...] L'oeuvre nouvelle la plus extraordinaire du Salon est cette **Çacountala**, groupe chastement passionné dû à une jeune fille, Mlle Camille Claudel, que j'ai déjà eu l'honneur de présenter à nos lecteurs et qui, merveilleusement douée, a de son art le sentiment le plus fier, qu'elle traduit virilement. Son faire est, en effet, de la plus surprenante sûreté et il est vraiment prodigieux qu'une femme aussi jeune ait pu concevoir et exécuter avec un tel succès un groupe de cette importance. C'est à peine si on y relève quelques imperfections de détail, qu'elle est du reste la première à reconnaître et qui disparaîtront à l'exécution définitive. Ces très légères défauts sont largement compensés par des délicatesses de création on ne peut plus remarquables, témoin cette main du jeune homme, cette main tremblante qui hésite encore à enlacer le corps de Çacountala, et l'exquis mouvement d'abandon inconscient de tout l'être de la femme aimée.[...]

Article accompagné d'une illustration légendée :

**Çacountala**, dessin de Mlle Camille Claudel, d'après son groupe en plâtre du Salon de 1888.

1889.

Maurice Hamel, *Gazette des Beaux-Arts*, t.II, p.20 à 27. BNF.

*Salon de 1889.*

*III*

*La Sculpture.*

[...] *Et parmi les nouveaux venus, deux doivent être tout particulièrement signalés. Le buste de Jacques Blanche par Michel - Malherbe est de la plus grande fierté : tranquille, harmonieux, assoupli aux inflexions de la vie, ce bronze éclairé par larges plans, respire et pense. Une tête de petit garçon, par Camille Claudel, a la plus exquise délicatesse, un charme de douceur, un souffle de naïveté enfantine.*

*La nature y est surprise en sa vérité, interprétée avec amour. Et c'est toujours à ce grand maître qu'il en faut revenir. Le sentiment et la pensée seraient impuissants s'ils ne la consultaient avec ardeur et soumission.*

1889.

Paul Leroi, *L'Art*, T. I de l'année. BNF.

*Salon de 1889*

*La Sculpture*

*II*

[...] *Mlle Camille Claudel a reproduit, en bronze, les traits de M. Charles Lhermitte, le fils du peintre, en y parant toutes les séductions de l'enfance de cet accent si personnel à la jeune artiste ; [...]*

14 mai 1892.

Firmin Javel, *L'Art français*. BNF.

*Le Salon du Champ-de-Mars*

*La sculpture*

*Où de jeunes talents, comme celui de Mlle Camille Claudel, l'étonnante portraitiste du maître Rodin, se révèlent à côté de superbes travaux de MM. Dalou, Rodin, Bourdelle, Carriès, Baffier, Aubé, Bartholomé, Saint-Marceaux, Bartlett, Charpentier, Tony Noël, Eriksson, Escoula, Lanson, Hector Lemaire, Gaston Leroux, Michel-Malherbe, Raffaëlli, Vallgren, et enfin ces deux grands artistes : MM. Meunier et Injalbert.*

Article accompagné d'une photo du **Buste du sculpteur Rodin**.

22 mai 1892.

A. Hustin, *Courrier de l'Aisne*, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 1997, p. 94.<sup>12</sup>

*Les artistes de l'Aisne au Salon, Champ-de-Mars.*

[...] *A la sculpture, Mlle Camille Claudel, de Fère-en-Tardenois, a exposé un bon buste du sculpteur Rodin.*

*Mlle Camille Claudel est l'élève du célèbre statuaire qui lui a transmis son style et sa virtuosité. Nous avons eu l'occasion de voir de Mlle Camille Claudel des dessins d'une rare*

---

<sup>12</sup> Article suscité par une lettre de Rodin. Voir *Dossier Camille Claudel*, pp. 91-92.

puissance et qui faisaient deviner en elle, par la vivacité du modelé, le sculpteur qu'elle est aujourd'hui.

Mlle Camille Claudel a fait du jeune fils de Lhermitte, en attendant qu'elle fasse celui du père, un buste qu'on a admiré dans un précédent Salon ; elle expose cette fois celui de son maître, à qui on a justement donné la place d'honneur, qui revenait de droit à l'artiste et au modèle.

C'est par elle que nous terminerons cette rapide revue qui a mis, croyons-nous, en relief cette constatation que les artistes de l'Aisne n'ont pas, cette année, été inférieurs à eux-mêmes.

Juin 1892 : un entrefilet, dans *L'Art français*, mentionne que Camille Claudel est admise à la S.N.B.A. comme associée pour la section sculpture.

1er juin 1892.

Charles Saunier, *La Plume*. AMO.

*Critique d'art - Les Salons de la sculpture, II. Champ-de-Mars.*

[...] Mlle Camille Claudel expose un caractéristique **buste de Rodin** où la structure, les traits de l'artiste sont à dessin grossis. – Le maître, lui, est représenté par un admirable buste en marbre de Puvis de Chavannes d'une observation scrupuleuse sous le ciseau souple et libre. – [...]

1er août 1892.

Raoul Sertat, *Revue Encyclopédique Larousse*, n°40, T. II, pp. 1105-1106. BNF.

*Littérature et Beaux - Arts.*

*Beaux-Arts.*

*Exposition à Paris.*

*Blanc et Noir : Les expositions de Blanc et Noir n'ont jamais été très fidèles au titre qu'elles arborent, et on y a vu de tout temps, à côté des dessins et des gravures, des aquarelles et des pastels. Mais celle qui s'est tenue, cette année, au Palais des Arts Libéraux (Champ-de-Mars) du 1er avril au 15 juin, élargissant son ambition, renfermait aussi une section de sculpture, et, qui plus est, elle s'était adjointe, comme en un cabinet secret dont l'entrée payante n'était pas, il est vrai, réservée aux hommes seulement, la collection des tableaux rabelaisiens de Jules Garnier, qui faillit, un jour, être détruite à Londres pour indécence, jugée et condamnée. C'était, en réalité, moins une exposition d'art qu'un grand bazar, d'un intérêt fort médiocre, et dont le côté mercantile se dissimulait mal. Au milieu d'un fatras de nullités, il n'y avait guère à signaler, outre quelques envois égarés là par MM. Charles Toché, Guillaume, Engel, Mlle Claudel, que des gravures japonaises tirées des collections de MM. Bing et Vevev. L'exposition même de la presse illustrée, qui jusqu'à présent avait été l'oasis précieuse des expositions du Blanc et Noir, se montrait restreinte, incomplète. Et il n'y avait pas jusqu'à certaine distribution de récompenses, faites à l'instar du Salon, qui n'apportât une note comique à cette étonnante manifestation.*

1892.

Coupage anonyme, sans titre, sans nom de journal. AMR.

[...] M. Rodin, lui, expose le **Buste de M. Puvis de Chavannes**, si beau d'allures et si fouillé d'exécution. A son tour, Mlle Camille Claudel a sculpté le portrait du maître statuaire Rodin. Le modèle du front, des yeux et du nez, l'expression de pensée et de force si vivement sentie, font de ce buste un des plus saisissants portraits contemporains que l'on puisse voir. [...]

1892.  
Edmond Pottier, *Gazette des Beaux-Arts*. AMO.

*Les Salons de 1892, (2ème et dernier article).*  
II. La Sculpture

[...]  
LA POLYCHROMIE. - [...]

*Le problème me paraît assez bien résolu en ce qui concerne la polychromie métallique. Outre ses qualités de modelé, le **Buste du sculpteur Rodin**, exposé par Mlle Claudel au Champ-de-Mars, est rendu fort expressif par l'emploi des tons verts ou rougeâtres qui rehaussent l'énergique physionomie du célèbre artiste et enlèvent au bronze un luisant trop monotone. Léonard de Vinci, à la suite du passage cité plus haut, critiquait déjà la couleur du bronze en termes sévères : « ... le bronze reste noir et laid, tandis que la peinture abonde en couleurs charmantes et infiniment variées. » Comment ne pas encourager les artistes qui s'ingénient à unir les deux arts ? Les essais intéressants ne manquent pas cette année. [...]*

1892.  
Paul Leroi, *L'Art*, T. II de l'année, p. 18. BNF.

*Salon de 1892*

[...] *Les femmes s'occupent de plus en plus de sculpture, et il en est qui se consacrent à cet art si difficile avec un réel succès ; c'est le cas de Mme Mathilde Thomas-Soyer dont le groupe : **Bataille de chiens (dogue et épagneul)**, est fort bien établi, très animé et parfaitement modelé, de Mme Lucie Signoret-Ledieu qui témoigne de vaillants efforts dans **le Travail et l'Etude**, de Mlle Magdeleine Jouvray, auteur d'un bon **buste de M. le Docteur Maréchal et de Fantine**, gracieuse statuette, et de Mlle Jeanne Jozon, élève distinguée de l'école nationale des Beaux-Arts de Bourges que M. Pètre dirige avec tant de talent et de dévouement ; le **Buste en marbre de Mme E. B.** fait honneur à Mlle Jozon. Au Champ-de-Mars, vous trouverez Mlle Camille Claudel beaucoup mieux douée que maint artiste du sexe fort ; son **Buste du sculpteur Rodin**, dont elle est l'élève, justifierait plus éloquemment les éloges dont elle est digne si elle ne s'était avisée, à mon grand regret, de pasticher son maître au lieu de se contenter d'être elle-même. Rien ne vaut l'originalité, Mademoiselle, et lorsqu'on la possède - vous avez cette bonne fortune, - c'est une grosse faute de se mettre à la remorque de n'importe qui. Contentez-vous donc d'être vous-même, vous n'en serez que plus sincèrement louée.*

1892.  
Gustave Geffroy, *La Vie artistique*, 2ème série, 1893, p. 337. BNF.

*Salon de 1892, Au Champ-de-Mars.*  
§X, *La Sculpture et les objets d'art.*

[...] *Dans l'allée centrale, la tête pensive et énergique de Rodin apparaît sculptée fortement et délicatement par Mlle Camille Claudel, avec la belle compréhension de l'intelligence du grand artiste qu'elle avait à faire revivre. [...]*

1er septembre 1892.  
Raoul Sertat, *Revue Encyclopédique Larousse*, n°42, T.II. BNF.

*Littérature et Beaux-Arts.*

*Beaux-Arts.*

*Expositions à Paris.*

[...]

*Mais les envois de MM. Constantin Meunier et Rodin n'étaient pas seuls à requérir l'attention dans la nef du Champ-de-Mars, et il fallait encore s'arrêter devant le **Jardinier arrosant des fleurs** et le **Vieilleux berrichon** de M. Jean Baffier, tout pleins de l'accent du terroir ; devant le groupe de deux figures pour une porte de M. Bartholomé, devant le buste très énergique de Rodin par Mlle Claudel, [...]*

Mars 1893.

Armand Dayot, *Le Figaro Illustré*.AR.

*La Vie artistique.*

*Portraits d'artistes.*

[...]

*Mademoiselle Camille Claudel, encore toute jeune, eut pour maître Auguste Rodin. Elle fut d'ailleurs, si je ne me trompe, son unique élève. Et nous devons nous en réjouir, car Rodin est, certainement, avec son art si particulier, si étrangement original, si troublant, le maître le moins désigné pour faire école. Il est impossible de l'étudier sans subir son influence tyrannique et sans voir sa propre personnalité s'amoinrir dans des réminiscences involontaires. Ceux qui, n'ayant même pas pénétré dans son atelier, le pastichent de si insupportable façon, sont déjà bien assez nombreux pour que nous puissions ne pas souhaiter la publicité de son enseignement.*

*Mademoiselle Claudel a profondément senti la griffe du maître. Il ne pouvait en être autrement. Mais son originalité native est assez puissante pour lui permettre de se libérer bientôt de l'impression trop persistante produite par le contact direct. Elle l'a fort bien compris en s'isolant complètement dans sa petite Thébàide du boulevard d'Italie où, modelant, du matin au soir, des figures presque aussitôt détruites, elle cherche, dans l'acharnement d'un travail plein de fièvre, la définitive formule de son rêve. Et elle y arrivera, car chacun de ses efforts marque un progrès dans cette héroïque et douloureuse période d'émancipation. Je ne connais vraiment pas de plus noble spectacle que celui de cette jeune femme perdue seule, là-bas, dans ce pauvre quartier, et luttant sans trêve pour s'affranchir des souvenirs obsédants qui l'enveloppent comme un manteau de feu. La nuit seule met fin à sa tâche quotidienne, chaque jour recommencée. Malgré les douloureuses hécatombes son atelier s'emplit peu à peu d'oeuvres exquis ou étrangement impressionnantes : de bustes d'enfants au sourire ingénu, de fillettes des champs lourdement encapuchonnées comme des bergères de Millet ou des veuves de Butin, de masques grimaçants, de torsos nus pleins de vivants tressaillements, de couples étroitement enlacés, les lèvres unies, mais le regard si triste, si navré, que leur amour ressemble à de la douleur... Et ici on sent flotter autour de soi cette folie de Baudelaire, si admirablement analysée dans ses effets par Maurice Barrès et respirée à pleine âme dans l'atelier de Rodin à l'ombre de la **porte de l'Enfer**, où se tordent les essaims damnés des « chercheuses d'infini. »*

*C'est contre l'influence de l'idée, plus encore que contre le métier du maître que Mademoiselle Claudel doit se tenir en garde. Tout idéal a son style absolu. Sa plastique ne ferait que gagner en originalité si elle pouvait se convaincre que dans l'exécution de ses sujets les plus familiers elle se livre presque toujours à une sorte de collaboration inconsciente.*

❧

*Pendant ma visite à l'atelier de Mademoiselle Camille Claudel, une oeuvre a tout particulièrement attiré mes regards. C'est un groupe en plâtre, de deux danseurs. L'artiste a voulu en faire une représentation symbolique de la **Valse**, et cela en sacrifiant le moins de nu possible, afin de pouvoir sans doute y développer, en toute liberté, dans le plein mouvement des corps, l'art, si difficile, de faire passer dans le marbre la vie intime et frissonnante de la chair, art dont Rodin lui a révélé le savant mystère. Sous cette forme, d'un symbolisme un peu réaliste, l'expression juste de l'idée était difficile à rendre. En habillant complètement*

ses personnages, Mademoiselle Claudel s'exposait, en effet, à rapetisser son oeuvre à la taille d'un bibelot, sans haute signification artistique, et tout indiqué pour figurer sous la forme de bronzes réduits, à l'un des étalages de nos fondeurs à la mode. Si, au contraire, son amour passionné du nu la déterminait à risquer un anachronisme chorégraphique en ne donnant pour voile à la **Valse**, danse presque moderne, que la chevelure de la valseuse, elle s'exposait à alourdir le mouvement rythmique de son groupe par la légèreté même du costume de ses personnages. Ce qui, en effet, donne à la valse son aspect gracieux et voltigeant, c'est le vif mouvement des draperies avec leurs continuel tournoiemens. La robe est à la valseuse ce qu'est l'aile à l'oiseau. Mais Mademoiselle Claudel a su faire de sages concessions. Elle a drapé ses valseurs. Oh ! bien discrètement !... Bien frêles sont ces draperies... mais elles suffisent du moins à affirmer le caractère du motif. Cette écharpe légère qui se colle aux flancs de la femme, laissant nu tout le torse gracieusement renversé, comme pour fuir un baiser, se termine en une sorte de traîne frissonnante qui donne comme des ailes aux pieds des valseurs.

Le superbe buste de Rodin, que Mademoiselle Claudel exposa l'an dernier au Champ-de-Mars, et qui lui valut le titre de sociétaire, fut très remarqué, mais je me trompe fort si la **Valse** n'attire pas encore davantage l'attention du vrai connaisseur vivement surpris par l'apparition de cette oeuvre audacieuse et forte.



[...]

9 mai 1893.

Philippe Gille, *Supplément du Figaro*, p. 1 et 2. AMO.

*Le Salon du Champ-de-Mars*

*La Sculpture*

[...]

Plus loin deux statuette de plâtre, (l'artiste dit : figurettes), étranges d'aspect, attirent les regards ; ce sont la **Valse** et **Clotho**, par Mlle Claudel. Beaucoup de mouvement dans la première, fantastique comme la Lénore de la ballade, entraînée par le revenant ; je préfère cette statuette à l'autre, étrange à la façon des mandragores, née, pour ainsi dire, des dessins enchevêtrés des ornemanistes chinois et japonais, impressionnante comme les plus macabres conceptions d'Holbein et de ses disciples. Il y a là-dedans, je le répète, beaucoup d'impression et de mouvement, quelque chose comme ces fantômes qui s'agitent dans la fièvre des plus terrifiants cauchemars. [...]

10 mai 1893

Roger Marx, *Le Voltaire*. BNF.

*Le Salon du Champ-de-Mars*

[...]

L'originalité tant désirée, l'originalité, effroi des esprits inféodés à la routine et incapables d'un jugement personnel, l'originalité qui désigne l'oeuvre à la suivre, la voici rencontrée, grâce à la **Valse** et à **Clotho**, de Mlle Camille Claudel.

**La Valse**, c'est le tournoiement de deux corps, leur élancement dans l'espace, leur inclinaison par le mouvement entraînant, vertigineux, et **Clotho**, c'est la Parque entr'aperçue au travers du treillage des fils inexorablement dévidés. Que l'invention, pour hors du commun et séduisante qu'elle soit, ne fasse rien négliger de la beauté plastique des deux ouvrages ; selon les thèmes proposés, le modelé se contraste, se varie, et Mlle Claudel sait à sa volonté rendre en toute certitude la robuste musculature masculine, les formes tendres et délicates, la vieillesse décharnée et osseuse.

[...]

12 mai 1893.

*Ceux du Champ-de-Mars*

*La sculpture*

[...]

*Mlle Camille Claudel*

*Mlle Claudel est l'élève de Rodin, et la soeur de M. Paul Claudel. Tout le monde sait ce qu'est Rodin ; tout le monde aussi ignore ce qu'est Paul Claudel. Paul Claudel a écrit deux livres, deux drames, l'un **Tête d'or**, l'autre, **La Ville** et qui sont, je supplie les critiques de ne pas sourire, des oeuvres de génie ; génie encore confus parfois, parfois obscur, mais qu'illuminent des clartés foudroyantes. J'ai dit obscur et confus, et c'est, je crois bien, pour rassurer mon amour-propre, car si je ne comprends pas toujours M. Paul Claudel, si des voiles, quelquefois, s'interposent, pour un instant, entre les éclats de cette vive lumière et mes yeux, il ne s'ensuit pas qu'il faille accuser l'auteur d'une faute qui n'est peut-être que dans la faiblesse de mes regards. Mais fut-il mille fois plus obscur, plus confus pour tout le monde, en quelques parties de son oeuvre extraordinaire, que cela serait bien permis à un très jeune homme, qui n'a pas le temps de s'arrêter à des poteaux indicateurs, en qui les idées bouillonnent et se précipitent comme des torrents, et dont le cerveau est en état de création permanente ; mais j'ai écrit génie, et c'est la seule qualité qu'on puisse accoler à son nom.*

*Instruite par un tel maître, vivant dans l'intellectuelle intimité d'un tel frère, il n'est point étonnant que Mlle Camille Claudel, qui est bien de sa famille, nous apporte des oeuvres qui dépassent par l'invention et par la puissance d'exécution tout ce qu'on peut attendre d'une femme. L'année dernière, elle exposait le buste de Rodin : une merveille d'interprétation puissante, de libre verve, de grande allure. Cette année, elle montre deux compositions étranges, passionnantes, si neuves d'invention, si émouvantes dans leur arrangement décoratif, d'une poésie si profonde et d'une pensée si mâle, que l'on s'arrête surpris par cette beauté d'art qui nous vient d'une femme : j'aime à me répéter à moi-même cet étonnement.*

***La Valse et Clotho**, ainsi se nomment ces oeuvres, sont, avec celles de Constantin Meunier, ce qu'il y a de vraiment supérieur, en cette exposition.*

*Mlle Camille Claudel s'est hardiment attaquée à ce qui est, peut-être, le plus difficile à rendre par la statuaire : un mouvement de danse. Pour que cela ne devienne pas grossier, pour que cela ne reste pas figé dans la pierre, il faut un art infini, Mlle Claudel a possédé cet art.*

*Enlacés l'un à l'autre, la tête de la femme adorablement penchée sur l'épaule de l'homme, voluptueux et chastes, ils s'en vont, ils tournoient, lentement, presque soulevés au-dessus du sol, presque aériens, soutenus par cette force mystérieuse qui maintient en équilibre les corps penchés, les corps envolés, comme s'ils étaient conduits par des ailes. Mais où vont-ils, éperdus dans l'ivresse de leur âme et de leur chair si étroitement jointes ? Est-ce à l'amour, est-ce à la mort ? Les chairs sont jeunes, elles palpitent de vie, mais la draperie qui les entoure, qui les suit, qui tournoie avec eux, bat comme un suaire. Je ne sais pas où ils vont, si c'est à l'amour, si c'est à la mort, mais ce que je sais, c'est que se lève de ce groupe une tristesse poignante, si poignante qu'elle ne peut venir que de la mort, ou peut-être de l'amour, plus triste encore que la mort.*

*Je ne ferai qu'un petit reproche à Mlle Claudel. Il me semble que n'est pas assez féminisé le bras de la femme, dont la main pose, si délicieusement, en une inflexion si caressante, sur la main de l'homme. Je lui aurais voulu plus d'abandon, plus de mollesse, moins de muscles accusés.*

*Maintenant, voici la Parque, l'effrayante Parque. Vieille, décharnée, hideuse, les chairs battant comme des loques le long de ses flancs, les seins flétris et tombant ainsi que des paupières mortes, le ventre couturé, les jambes longues et faites pour les marches terribles qui jamais ne finissent, des jambes agiles et nerveuses et dont les enjambées fauchent les vies humaines, elle rit dans son masque de mort. Autour d'elle, la Vie, figurée par d'étranges banderoles, par d'interminables lisières coupées, roule, se déroule, s'enroule. D'un geste ironique qu'accompagne son épouvantable rictus, elle les agite dans l'air, les fait flotter, tournoyer comme des écharpes. La grâce de ces arabesques est d'une recherche curieuse, l'effet décoratif, saisissant. Cette figurette, ainsi que parle le catalogue, est admirable d'imagination et de réalisation. Le corps de la Parque garde, au milieu de ces flétrissures, une ligne superbe : la beauté plastique survit à l'éroulement de ces chairs.*

*C'est d'un art très haut, très mâle, et qui fait de Mlle Claudel une des plus intéressantes artistes de ce temps.*

*Auguste Rodin peut être fier de son élève : l'auteur de **Tête d'Or**, de sa soeur, Mlle Claudel est bien de la race de l'un et de la famille de l'autre.*

13 mai 1893.

Firmin Javel, *L'Art français*, n°315. AMO.

[...]

*Mlle Camille Claudel a une imagination singulière et elle s'y abandonne, éperdûment. Ce n'est pas nous qui le lui reprocherons. Son groupe de la **Valse** nous enchante et sa figure de **Clotho**, la hideuse Parque, se jouant avec le fil des existences tranchées, nous trouble et nous dérouté. Mais qu'importe ? Mlle Claudel est très douée, et on peut se rassurer sur son oeuvre à venir. M. Saint-Marceaux représente un art plus correct et non moins personnel. C'est un artiste de haute valeur, qui aura aussi sa grande part de succès avec une **Jeanne d'Arc** élancée, très noble, le visage empreint du sentiment de sa mission auguste, et que l'éminent statuaire a présentée comme adossée à un pilier de la cathédrale de Reims ; [...]*

13 mai 1893.

Gabriel Mourey, *Le Nouveau Monde*. BNF.

*Le Salon du Champ de Mars.*

*Sculpture.*

*M. Constantin Meunier et Mlle Claudel méritent tous les suffrages. Elèves tous deux, si l'on peut employer ce mot à propos d'artistes d'aussi incontestable valeur, élèves tous deux du maître Rodin, les oeuvres qu'ils exposent sont de celles que l'on ne saurait trop admirer. La sculpture de M. Meunier a quelque chose de douloureux et de grand, de profondément humain et pitoyable qui poigne. Ses puddleurs et ses mineurs disent toute la souffrance de la misère laborieuse dans une forme serrée, âpre, étonnamment personnelle. Un tourbillon de rythmes effrénés, de désirs, de tendresses ardentes qui roulent les corps enlacés de l'homme et de la femme, oublieux du monde réel, et les emporte dans l'air de la fantaisie du rêve, telle est l'impression que produit la **Valse** de Mlle Claudel. C'est là de l'art, de l'art suprêmement noble et rare. A citer encore les bronzes de Bartholomé, dont on ne peut discuter la conscience originale, et les envois de Mme Marie Cazin, de MM. Darupt, Injalbert, et enfin le **Baxtren Lafrage** de Rodin, qui a la grandeur d'un vrai chef-d'oeuvre.[...]*

17 mai 1893.  
Pictor, *Monde élégant de Nice*. AMR.

*Salon du Champ de Mars.*  
[...] **La Valse** de Mlle Claudel a un mouvement extraordinaire et le **Clotho** de la même artiste a un charme étrange. [...]

19 mai 1893.  
Frantz Jourdain, *La Grande Bataille*. BNF.

*Le Salon du Champ-de-Mars.*  
*La Sculpture.*  
[...]

*Mlle Claudel marche, d'une altière allure, dans la voie de Rodin. Mais elle ne perd pas sa personnalité près de ce redoutable compagnon de route qui absorberait un tempérament moins souple et, à la fois, moins fort que le sien. Sa main délicate modèle avec plus de douceur, sa vision est moins épique, son rêve s'humanise et s'attendrit, car la femme n'abdique pas devant l'omnipotence tyrannique du mâle.*

*Dans la **Valse**, l'artiste a matérialisé le troublant vertige des sens exacerbés jusqu'au délire par la rotation rythmée, sans tomber dans la crapuleuse reproduction d'une photographie instantanée et sans s'ankyloser pourtant dans la rigidité glacée de la pierre. Etroitement enlacés, les deux amants tournent, grisés d'idéal et de tendresse, insoucieux des réalités de la vie, emportés par le songe, comme transfigurés par la passion qui les brûle ; et de ces êtres, soudés l'un à l'autre, émane une mélancolie sereine, la mélancolie des bonheurs sans lendemain et des ivresses éphémères.*

*Ah ! la grâce de cette tête de femme renversée sur l'épaule de l'homme, de ces yeux fermés, de cette bouche pâmée, de cette main qui s'abandonne, de ce corps qui se livre ! Ah ! la subtile compréhension de la danse tournante, dans l'enveloppement caressant des jupes ! Ah ! l'adorable et grave poème d'amour !*

*Est-ce hasard, est-ce caprice d'imagination ? N'est-ce pas plutôt le poète qui achève de formuler sa pensée d'amertume et de désenchantement ? A côté de la jeunesse en fleurs qui aime et qui oublie, la vieillesse qui sonne l'hallali de la mort ; à côté de la **Valse**, **Clotho** la hideuse mégère, montre fièrement sa nudité décharnée et repoussante, et exhibe cyniquement la déchéance de sa beauté disparue.*

*Une exposition de cette valeur place Mlle Claudel d'emblée au premier rang de la statuaire moderne.*

[...]  
*M. Vallgren me gâte le plaisir - bien réel cependant - que je ressens devant ses curieuses figurines, par l'absorption trop évidente de son moi par M. Rodin. Il a une revanche à réclamer et, je n'en doute pas, il la prendra.[...]*

10 juin 1893.  
Gabriel Mourey, *L'Idée Libre*, n° 2. BNF.

*Les deux Salons.*  
*Au Champ-de-Mars.*  
[...] *D'autres préoccupations semblent animer les exposants de la rive gauche : un désir de fuir les banalités coutumières, certaines tendances vers quelque chose de plus libre et de plus haut, des inquiétudes en quête d'un idéal plus raffiné, plus délicat, plus subtil, plus intellectuel. Quelques tentatives valent d'être signalées, malgré qu'entachées de snobisme... mais on ne saurait montrer trop d'exigences. Rassurez-vous d'ailleurs, si nous avons ici Burne-Jones et Puvis de Chavannes, Carrière et Helleu, Ary Renan et de Groux, Rafaelli et Dagnan-Bouveret, Eliot et Gandra, Léopold Stevens et Aman Jean, et Blanche, et Mlle Claudel, et Constantin Meunier, et Bartholomé en sculpture, nous avons, en revanche expiatoire, Carolus Duran, Dubufe fils, Dumoulin (ne pas confondre avec Fernand*

Desmoulin), Roll, Van Beers et autres Frappa hélas ! Exhilarons pourtant : nous n'avons pas Béraud et ses bondieuseries.

En sculpture, il nous est donné aussi de contempler au Champ-de-Mars quelques oeuvres de puissante valeur : je veux parler de l'exposition de M. Constantin Meunier et de Mlle Claudel.

[...]

*Sculpture.*

Les noms de M. Constantin Meunier et de Mlle Claudel viennent seuls au bout de la plume, alors qu'il faut parler de la sculpture au Champ de Mars.

Elèves tous deux, si l'on peut employer ce mot à propos de tels artistes, du maître Auguste Rodin, les oeuvres qu'ils exposent ne sauraient être trop louées. L'art de M. Constantin Meunier s'offre douloureux et grand, profondément humain, revêtu de pitié poignante et de large tristesse. Ses puddleurs et ses mineurs disent toute la torture de la misère laborieuse, des pauvres hommes ravalés à l'état de brutes, cela dans une forme serrée, âpre, qui se hausse aux plus intenses expressions. Et cela est d'une hardiesse incomparable : traduire, sculpturalement, et d'une manière capable de défier le temps, l'âme d'une époque et d'une race, époque de martyre pour les pauvres, race de damnés de la vie en face de qui il sait nous attendrir, nous émouvoir jusqu'aux larmes, pitoyablement.

Un tourbillon de rythmes effrénés, de désirs fous, de caresses échevelées qui roulent les corps enlacés d'un homme et d'une femme et les emporte dans le délire du rêve, telle est la *Valse* de Mlle Camille Claudel. La vie palpite sous ces formes en mouvement, la vie jeune et chaude ; le sang allume ces lèvres, rapprochées ; l'extase où ils sont perdus divinise ces deux êtres, en fait des symboles de l'éternelle ardeur battante au sein des hommes ; ils tournent, ils tournent, seuls parmi l'univers entier, au grisement de la folie qui les anime, et il semble que la mort plane sur leur ivresse, tant on les devine exaltés jusqu'au fond de soi, côtoyant l'abîme de nuit.

[...]

15 juin 1893.

Charles Saunier, *La Plume*, n°100, p. 278-279. AMO.

*La Sculpture aux Salons de 1893*

[...]

M. Auguste Rodin est seulement représenté par un médaillon de Bastien-Lepage insuffisant à donner l'impression de l'art du maître, rappelé un peu servilement par Mlle Camille Claudel, dont les deux groupes témoignent cependant d'ingéniosité. [...]

15 août 1893.

Lucien Bourdeau, *Supplément de la Revue Encyclopédique Larousse*, n°65, Janvier à décembre 1893, p. 823. BNF.

*Beaux-Arts.*

*Description d'oeuvres exposées aux Salons de 1893.*

**La Valse**, groupe en marbre de Mlle Claudel, exposé au Salon de 1893 (Champ-de-Mars). Tout le corps penché, abandonné, comme confié au bras robuste qui l'enserme à la taille, la jeune fille vire, tandis que le danseur la soutient, la dirige, la conduit dans un geste fort et caressant à la fois. Ce geste est, à proprement parler, le tournoiement de deux êtres, leur inclinaison dans l'espace par le mouvement rythmique, entraînant. L'oeuvre de Mlle Claudel a inspiré très heureusement M. Léon Daudet, qui s'exprime ainsi à son sujet : « Le couple emporté dans une giration furieuse donne l'impression admirable du tourbillon et du vertige, alors que réellement ces êtres beaux et nus, enlacés, sont enfermés dans la rigide et morne pierre. Autour et partant d'eux est leur atmosphère, robe ou nuages, ou plis d'extase, ou mouvements de l'éther froissé, que signifient des volutes indéfinies, aériennes. Elles les enlacent, les prolongent, les arrachent au sol et donnent un sens à leur fougue, comme la

queue de la comète témoigne de sa course, ou comme les cavaleries héroïques sont toujours manifestées par des môles de poussière. Un haut et large esprit a seul pu concevoir cette matérialisation de l'invisible. Et qu'est-ce que l'art en somme si ce n'est une prise perpétuelle, inassouvie de l'humanité sur le mystère, le mystère, réservoir inépuisable et sombre de toutes les beautés du possible. Et maintenant les corps des Valseurs vous parlent, puisqu'ils vous arrivent traduits par cette enveloppe mobile. Voici ce qu'ils m'ont semblé dire de la voix pénétrante, inextinguible des chefs d'oeuvre : « Pris de dégoût pour la vie plate et la planète morose, nous sommes partis vers les espaces dans une danse d'amour et d'espoir. Nous tournons comme tournent les mondes et les esprits à travers les mondes, et notre valse suit celle des atomes. Pauvres atomes que nous sommes, petite poussière dans la tempête ! Mais jusqu'à ce qu'un choc définitif nous sépare, joignons-nous par l'ouragan même, vironons, pivotons bien serrés, et que notre spire éperdue concorde à celle de l'univers. »

M. Mirbeau dit de son côté : « Mlle Camille Claudel s'est hardiment attaquée à ce qui est peut-être le plus difficile à rendre par la statuaire : un mouvement de danse. Pour que cela ne devienne pas grossier, pour que cela ne reste pas figé dans la pierre, il faut un art infini. Mlle Claudel a possédé cet art. Enlacés l'un à l'autre, la tête de la femme adorablement penchée sur l'épaule de l'homme, voluptueux et chastes, ils s'en vont, ils tournent lentement, presque soulevés au-dessus du sol, presque aériens, soutenus par cette force mystérieuse qui maintient en équilibre les corps penchés, les corps envolés, comme s'ils étaient conduits par des ailes. Mais où vont-ils éperdus dans l'ivresse de leur âme et de leur chair si étroitement jointes ? Est-ce à l'amour ? Est-ce à la mort ? Les chairs sont jeunes, elles palpitent de vie, mais la draperie qui les entoure, qui les suit, qui tournoie avec eux bat comme un suaire. Je ne sais pas où ils vont, si c'est à l'amour, si c'est à la mort ; mais ce que je sais, c'est que se lève de ce groupe une tristesse poignante, si poignante qu'elle ne peut venir que de la mort, ou peut-être de l'amour, plus triste encore que la mort. »

Article accompagné d'une photographie de *La Valse*, avec draperies.

1893.

Raoul Sertat, *Revue encyclopédique Larousse*. BNF.

*Revue artistique : Salon du Champ-de-Mars*

[...] Dans quatre bas-reliefs, Mme Marie Cazin a mis tout le sentiment profond d'une femme compatissante à la faiblesse, pleine de pitié devant la souffrance ; deux d'entre eux sont destinés à un monument élevé par souscription à la mémoire des Drs H. Cazin et P. Perrochaud, et ils représentent **La Science et la Charité**, **Les Enfants de l'hôpital de Berck** ; les deux autres, **L'École**, **La Crèche**, trouveront place dans un monument à la famille Adam. Les sujets sont tirés de la plus simple réalité et figurent les soins de l'esprit et du corps dont on entoure les petits ; on ne saurait imaginer rien de plus spontané, et que voilà bien un art naturellement, essentiellement féminin, qui prêche avec de douces paroles le dévouement et la générosité !

Mlle Camille Claudel a plus de fièvre, son talent est plein de fougue et de vigueur ; pourtant, on ne peut dire qu'elle ait abdiqué l'instinct féminin. Avec **Clotho**, l'éternelle dévideuse d'écheveaux, c'est la vieillesse qui est mise en scène dans toute sa lamentable laideur, et la commisération vous prend irrésistiblement devant la dégradation sans remède de ces formes qui furent la beauté, la jeunesse, la force et la grâce : or, qui saurait mieux qu'une femme pleurer sur la déchéance fatale d'un corps de femme ? Dans **La Valse**, au contraire, ce jeune homme et cette jeune fille étroitement enlacés et tournant, au son de quelque enivrante musique, d'un vol unique de leurs corps, de leurs âmes à l'unisson, c'est la jeunesse en pleine exaltation, en plein vertige, et qui donc encore, plu subtilement qu'une femme, dirait la folie rapide, emportée des premières passions ? Le maître de Mlle Claudel, M. Auguste Rodin, a envoyé ce médaillon de Bastien-Lepage, dont nous signalions l'autre jour, au Salon des Champs-Élysées, une excellente interprétation par la gravure, et qui est une oeuvre toute débordante de vie dans le fier maintien du modèle au front tourmenté, au nez sensuel, au regard perçant, aux lèvres volontaires, dans le travail de la matière vaillamment, puissamment maniée. [...]

1893.  
Henri Bouchot, *Gazette des Beaux-Arts*, T.10, p. 118. BNF.

*Les Salons de 1893.*  
(3ème et dernier article)

III

*La Sculpture.*

[...] On cite M. Ringel, lequel entend son art à la façon d'Edgar Poë et qui a planté dans un bel endroit la figure idéale de la **Réclame**, une femme jaune, aux yeux de lynx, habillée de bandelettes et de bandages, sous intention malicieuse de troubler les âmes simples. Lui encore a accroché des masques d'hommes connus - on assure M. Charcot ! - à un triangle égalitaire dont une Mort hideuse occupe la pointe et le poète Rollinat un des côtés. Entendez-vous bien la satire ? Si l'on joint à ces étrangetés deux inexprimables loques signées de Mlle Claudel ; je ne sais quelle sainte de la bohème défunte, taillée en plein bois, la **Sainte Dèche** de M. Bloch, et quelque histoire imprévue et improbable intitulée **Rayons** (cire polychrome), vous aurez du coup épuisé le genre gai ; vous n'aurez ensuite qu'une pâture absolument bourgeoise et raisonnable.[...]

1893.  
Gustave Geffroy, *La Vie Artistique*, 3ème série, 1898, p. 380. BNF.

*Salon de 1893 - chap.II - Au Champ-de-Mars.*

§ IX. *La Sculpture.*

[...] Une ostéologie de vieille est mise au jour par la **Clotho**, de Mlle Camille Claudel, qui a exprimé de plus, par **La Valse**, le contact amoureux et la langueur de deux êtres enlacés, perdus dans les étoffes volantes.[...]

26 février 1894.  
Article non signé sans titre, *L'Etoile Belge*, Bruxelles. AMR.

*L'art plus fin de siècle de Mademoiselle Camille Claudel rappelle plutôt Monsieur Rodin que les Florentins. On ne se douterait guère que la main d'une femme a pétri et créé ces groupes audacieux. Je voudrais les analyser de plus près mais l'espace me fait défaut. C'est tout au plus si je puis, en passant, citer les délicieux paysages de Mr Fritz Thaulow ; conseiller, s'il le permet, à Mr Degouve de Nuncques d'ôter ses lunettes vertes pour voir la nature telle qu'elle est, constater le triomphe continu de Mr Gilsoul à propos de sa tourmente nocturne, qui confond encore rétrospectivement le jury de triste mémoire du Salon bruxellois de 1893, et dire un mot de la partie de l'art industriel qui n'est pas certes la moins intéressante.*

1er avril 1894.  
Emile Verhaeren, *L'Art moderne*. BNF.

*Le Salon de la Libre Esthétique*

*Les sculpteurs*

*Pour la première fois, Mlle Camille Claudel expose à Bruxelles. Et voici déjà son nom presque célèbre. On sait que Mlle Claudel est élève de Rodin, et qu'elle s'affirma, l'an passé, au Champ-de-Mars, par sa **Valse** enlaçante et tourbillonnante, dont la hardiesse, la nouveauté, le caractère à la fois viril et tendre firent sensation.*

***La Valse** est exposée en bronze à la Libre Esthétique. Exemplaire unique, fondu avec des soins minutieux par M. Siot-Decauville et revêtu d'une belle patine mordorée. Poitrine contre poitrine, enivrés de mouvement et de désirs, emportés dans le balancement rythmé qui les penche en avant, les danseurs glissent et fuient dans un flottement d'étoffes*

éployées. L'oeuvre est originale et forte ; elle échappe au réalisme des mannequins habillés, tout en donnant une sensation de vie et de modernisme essentiel. Dites le secret de cet art flexible qui échappe aux classifications. Les livres mystérieux et raffinés qui impressionnèrent les lettrés, **Tête d'or** et **La Ville**, n'ont-ils pas ce même caractère énigmatique ? Et depuis que l'anonymat de leur auteur a été dévoilé, le rapprochement entre l'art subtil, à la fois de rêve et de vie, de M. Claudel, et celui de sa soeur, Mlle Camille Claudel, s'impose.

**Le Psaume**, ce buste de jeune femme expressif et charmant, **Contemplation**, le **Premier pas** complètent l'envoi de l'artiste. Si l'on découvre en ces oeuvres encore tâtonnantes l'influence du maître, elles ont belle allure et vont bien au-delà du morceau habilement modelé.

Comme les sculptures de Mlle Claudel, celles de M. Georges Frampton reflètent une pensée et séduisent par l'intellectualité qu'elles recèlent. [...]

Avril 1894.

E. Verland, *Jeune Belgique*, Bruxelles. AMR.

*Une jeune artiste française, Mlle Camille Claudel, s'avère élève de Mr Rodin, et c'est pourquoi il est prématuré de lui conférer, comme on l'a fait la maîtrise. La Valse a évidemment de la passion, de la fièvre et du mouvement, trop de mouvement même. La draperie qui tourbillonne autour du couple est confuse et manque d'attaches : elle embrouille le groupe, masque les lignes, et ressemble autant à une broussaille qu'à une draperie.*

25 avril 1894.

Austin de Cruze, *La Cocarde*. AMR.

*Grande nef.*

*Sculpture.*

*Là, fumant une cigarette, nous pouvons admirer, un peu plus à l'aise, certaines oeuvres de mérite que ne gênera pas, comme aux cimaises, le voisinage immédiat d'absurdité et, ce qui est pire, de médiocrité.*

[...]

*Mlle Camille Claudel, avec une statuette en plâtre, **Le Dieu Envolé** prouve, avec talent, qu'elle n'a pas oublié les leçons de son maître Rodin.*

*Plus loin c'est l'angoissante statue en plâtre de Mr Jules Desbois, **La Misère**. [...]*

*Puis un chef-d'oeuvre encore : **L'Oeuvre** [...] de Mr Constantin Meunier.[...]*

6 mai 1894.  
Emile Verhaeren, *L'Art Moderne*. AMO.

*Le Salon du Champ-de-Mars (2ème article).*  
[...] *Peu nombreuse, la section de sculpture est d'ailleurs fort bien composée. On y sent, manifestement, l'influence dominatrice de l'illustre statuaire Rodin, autour duquel se groupe toute une jeunesse ardente et enthousiaste. Citons spécialement, parmi ses disciples, Mlle Camille Claudel, dont on a justement admiré l'art énergique et souple à la Libre Esthétique, et M. Niederhausern-Rodo, dont le bas-relief en marbre **Ophélie** et le groupe en bronze **L'Homme** ont une belle allure.*[...]

Mai / juin 1894.  
Mathias Morhardt, *L'Idée Libre*. AMR.

*Les Salons.*  
*Le Salon du Champ-de-Mars.*  
[...] *Dans la sculpture où nous avons signalé le haut-relief de Constantin Meunier, il convient de mentionner la **Misère** de M. Jules Desbois, le **Dieu envolé** de Mlle Claudel, l'**Ophélie** de M. A. de Niederhausern, et les bas-reliefs de Mme Cazin.*

15 juillet 1894.  
Roger Marx, *Revue Encyclopédique Larousse*, n°87, T.IV, Janvier à décembre 1894, p.309.  
BNF.

*Beaux-Arts*  
*L'art aux deux Salons.*  
*Expositions de Paris en 1894. (Champ de Mars et Champs Elysées)*  
*(Champ-de-Mars)*  
[...] *M. Desbois, qui fut naguère le sculpteur de la Mort, évoque la **Misère** sous les traits d'une vieille accroupie, nue, l'échine tristement repliée, le corps dévasté par les privations et par l'âge, la face amaigrie, décharnée. Vous ne sauriez rêver, consignée de façon plus navrante, la déchéance de l'humaine créature ; le morceau se signale, en plus de l'effet dramatique, par l'accentuation fouillée, par la superbe science du modelé. Le buste de **Châtelaine** de Mlle Camille Claudel est doué du rayonnement intense, inspiré, de la vie jeune ; le regard s'y trouve extraordinairement fixé ; la constante recherche d'intellectualité de la vaillante artiste apparaît encore dans le geste de la figure qui implore le **Dieu Envolé**.*

Article accompagné d'une photographie légendée :  
*Portrait d'une petite Châtelaine, buste en bronze.*

15 juillet 1894.  
Henri Bordeaux, *Le magasin littéraire*, Gand.AMR.

*La salle de sculpture est d'une gracieuse intimité ; elle incite au calme et au recueillement, propices à l'admiration. De Saint-Marceaux une femme nue couchée, la figure cachée dans les mains, d'une grande pureté de lignes. De Mademoiselle Claudel, une femme à genoux, le visage suppliant, les mains tendues vers l'espoir enfui : c'est d'une grande vigueur, à la Rodin. Un bas-relief de Constantin Meunier : des travailleurs aux expressions vivantes, au rythme harmonieux de vigueur et d'effort. Bourdelle expose deux essais pour le buste de Cladel : l'écrivain a l'air triste et pensif. **La Misère** de Desbois est admirable : une vieille femme, au corps dévasté, qui lutte de toute sa force contre l'effondrement de sa beauté.*

1894.  
Teodor de Wyzewa, *Gazette des Beaux-Arts*, p. 25-42. AMO.

*Le Salon de 1894 (2ème et dernier article)*

[...]

*Le temps me presse, malheureusement. Et c'est à peine si je pourrai vous nommer en courant quelques bons sculpteurs qui, au lieu d'imiter simplement leurs confrères d'à présent, sont remontés dans le passé pour se choisir des maîtres. Ainsi M. Pézieux, qui s'est évidemment inspiré des grands sculpteurs florentins pour son groupe **Oh ! Jeunesse !** ainsi M. Daillon, dont les deux bustes rappellent les oeuvres, moins solides mais plus féminines, de l'école milanaise ; ainsi encore Mlle Claudel, qui a mis dans un buste de petite fille quelque chose de la douceur ingénieuse et malicieuse de Mino de Fiésole. [...]*

1894.  
Gustave Geffroy, *La Vie Artistique*, 4ème série, 1895, pp. 147-148. BNF.

*Salon de 1894 Au Champ de Mars.*

§ VIII. Sculpteurs

[...] *Mlle Camille Claudel a envoyé une figure d'un groupe : **Le dieu envolé**, une femme à genoux, les mains tordues, belle de tout le mouvement de son corps, le torse renversé, la face levée. C'est d'elle aussi, cette tête d'enfant aux yeux fiévreux, presque hallucinés, une expression neuve, expressive, de l'être naïf, inquiet, qui cherche à savoir. [...]*

1894.  
Paul Leroi, *L'Art*, T.III de l'année, p. 74. BNF.

*Salon de 1894*

[...]

*Mlle CAMILLE CLAUDEL. Boulevard d'Italie, 113, Paris. Elle est née à Fère-en-Tardenois, est élève de M. Rodin et obtint une mention honorable au Salon de 1888. Merveilleusement douée, elle a trop de talent pour ne point réussir à n'être qu'elle-même. **Le Dieu envolé**, que ce soit Cupidon ou tout autre, on ne s'en préoccupe pas ; on ne cherche dans cette étude que le mérite qui y abonde, mais que dépare une chevelure en fils de laiton. Mlle Claudel est une artiste de trop sérieuse valeur pour s'attarder plus longtemps à de telles singularités.*

[...]

1894.  
Paul Leroi, *L'Art*, T.III de l'année, p. 250-253. BNF.

*Salon de 1894.*

*IX. A propos de M. Auguste Rodin.*

[...]

*X.*

*Si je critique les défauts, ainsi que c'est mon devoir, n'ayant d'ailleurs jamais eu la moindre envie d'être rangé parmi les bas flagorneurs des artistes afin d'arriver, comme d'aucuns, à me constituer une collection quelconque à leurs dépens, nul n'a plus que moi la passion d'attirer l'attention sur leurs réels mérites et surtout de mettre en évidence les modestes qui, possédant beaucoup de talent, sont loin d'avoir la renommée dont ils sont dignes. C'est ainsi que je n'ai jamais laissé échapper l'occasion de louer Mlle Camille Claudel, tout en la mettant en garde contre son penchant, non à pasticher son maître, mais à*

*se singulariser au lieu de se contenter de produire des oeuvres vraiment marquées au sceau d'une personnalité élevée, ainsi que le peut cette brillante élève de M. Rodin, ainsi d'ailleurs qu'elle en a témoigné plus d'une fois, à commencer par certain buste de son frère de la plus fière allure, et par ses fusains, études si serrées sous leur libre apparence de simple distraction de villégiature. L'Art, qui a déjà publié plusieurs de ces beaux dessins, a la bonne fortune d'en offrir à ses abonnés un nouveau, inédit de même que les premiers.*

1er mai 1895.

Roger-Marx, *Revue Encyclopédique Larousse*, p. 168. BNF.

*Revue artistique*

*Le Salon du Champ-de-Mars à vol d'oiseau*

[...] *Outre cette création glorieuse, qui restera, sans conteste, parmi les rares ensembles sculpturaux légués par notre siècle à l'avenir*<sup>13</sup>, *que de précieuses affirmations de talent de la part de M. Fix-Masseau, de M. Pierre Roche, de Mlle Claudel, de Mme Marie Cazin, et comment ne pas s'intéresser à la curiosité de recherches de M. Max Klinger (**Cassandra**) ou de M. Rombeaux (**Les Elues**), de M. Niederhausern-Rodo ou de Mlle de Swart ? [...]*

4 mai 1895.

Gabriel Mourey, *Le Nouveau Monde*. BNF.

*Le Salon.*

*Champ-de -Mars.*

[...] *Presque tous les critiques ont passé, sans le remarquer, devant l'exposition charmante de Mlle Camille Claudel. Il y a là une petite scène de figures nues, trois femmes écoutant l'histoire que conte une quatrième, d'une souplesse de facture, d'une intensité délicate de vie qui rappelle l'antique.*

[...]

12 mai 1895.

Octave Mirbeau, *Le Journal*. BNF.

*Çà et Là.*

[...]

*Après avoir erré à travers les salles, nous descendîmes au jardin pour fumer des cigarettes. J'amenai Kariste devant un petit groupe en plâtre. Et tout de suite il poussa un cri d'admiration.*

- *Qu'est-ce que c'est ?*

- *Le catalogue est muet et le groupe ne se dénomme pas, répondis-je... C'est tu le vois une femme qui raconte une histoire à d'autres femmes qui l'écoutent... Cette oeuvre est d'une jeune fille, Mlle Claudel.*

- *Oui parbleu ! Je savais bien, s'écria Kariste. Je reconnais maintenant celle qui fit la **Valse**, la **Parque**, la **Tête d'Enfant**, le **buste de Rodin**. C'est tout simplement une merveilleuse et grande artiste, et ce petit groupe là la plus grande oeuvre qu'il y ait ici... Sais-tu bien que nous voilà en présence de quelque chose d'unique, une révolte de la nature : la femme de génie ?*

- *De génie oui, mon cher Kariste... Mais ne le dit pas si haut... Il y a des gens que cela gêne et qui ne pardonneront pas à Mlle Claudel d'être qualifiée ainsi...*

*Kariste trépignait de joie enthousiaste, devant cet admirable groupe d'une absolue beauté et telle qu'on n'eût rien trouvé de plus pur, de plus fort à Pompéi et à Tanagra, au temps où les artistes divins y foisonnaient, dans l'émerveillement de la nature et le culte de la vie... D'une composition délicieusement imaginée, d'une interprétation de la nature vraiment miraculeuse, d'un métier savant, souple, ce groupe l'enchantait comme une découverte. Il ne se lassait pas de le regarder, d'en faire sortir toutes les beautés.*

---

<sup>13</sup> Il s'agit du Monument aux Morts de M. Bartholomé.

- Et on ne la connaît pas ! s'écriait-il... et l'Etat n'est pas à genoux devant elle pour lui demander de pareils chefs-d'oeuvre !... Mais pourquoi ?...

- Oui... pourquoi ?... Est-ce-qu'on sait ?... Pour ne pas déplaire aux amateurs peut-être !

- Mais c'est un devoir d'encourager une pareille artiste !... Ce serait un crime que de ne pas s'intéresser à la vie de cette femme unique, capable à elle seule d'illustrer un musée, une place publique, n'importe quoi !...

- Sans doute !... Mais va dire cela dans les bureaux !... On t'y recevra bien !... Ah ! Il y a des choses tristes et qui font pleurer. Voilà une jeune fille vraiment exceptionnelle. Il est clair qu'elle a du génie comme un homme qui en aurait beaucoup. C'est de tradition dans la famille, d'ailleurs, puisqu'elle est la soeur de cet attachant Paul Claudel en qui nous avons mis l'espoir de grandes oeuvres futures... Eh bien ! Cette jeune fille a travaillé avec une ténacité, une volonté, une passion dont tu ne peux pas te faire une idée... Enfin elle est arrivée à ça !... Oui, mais il faut vivre ! Et elle ne vit pas de son art tu le penses !... Alors le découragement la prend et la terrasse. Chez ces natures ardentes, dans ces âmes bouillonnantes, le désespoir a des chutes aussi profondes que l'espoir leur donne l'élan vers les hauteurs... Elle songe à quitter cet art.

- Qu'est-ce-que tu dis là ?... rugit Kariste, dont le visage se bouleversa... Mais c'est impossible !...

- As-tu donc du pain à lui donner, peux-tu lui payer ses modèles, ses mouleurs, sa fonte, son marbre ?

- Voyons, le Ministre des Beaux-Arts est, exceptionnellement, un artiste... Il n'est pas possible que cet art ne le touche, puisqu'il nous arrache les entrailles, à nous !... On pourrait lui parler... Je sais qu'il est accessible et plein de bonne volonté... Mais de ne pas avoir tout fait pour donner à une si grande artiste la tranquillité d'esprit qu'il faut pour le travail, ce serait une responsabilité, et qu'il ne voudrait pas assumer... Voyons, mon ami, pense à cela... Est-ce possible ?

- Sans doute, mais le ministre n'est pas toujours le maître ! Et qui donc sait ce qui se passe dans les bureaux ?

- Un amateur alors... Il doit y avoir un amateur riche...

- Les amateurs, mais ils ne veulent que les oeuvres consacrées et les artistes arrivés aux honneurs.

Et Kariste frappait le sol de sa canne et, à toutes mes objections, criait :

- Mais elle a du génie !

Et ce mot de génie dans ce grand jardin où des êtres aux yeux vides passaient et repassaient sans seulement jeter un coup d'oeil sur l'oeuvre de Mlle Claudel, résonnait comme un cri de douleur.

Juin 1895.

Charles Morice, *L'Idée Libre*, n°6. AMR.

*L'Art et les Lettres.*

*Les Salons.*

[...] Certains maîtres, en trop paisible possession du public et d'eux-mêmes – personnages qui, dans la comédie de l'art vivant, jouent traditionnellement les grands premiers rôles et se donnent bien de garde que le spectateur risque de confondre le « père noble » avec l'« Orgon », – plaisent pourtant encore par d'incontestables dons, par les qualités artistes de leur partis-pris. M. Henner est le type de ces gens à manière. Il fait toujours la même chose, toujours aussi bien.

MM. Frémiet et Mercié ont des partisans qui comptent et dont l'enthousiasme est sincère.

M. Harpignies, le grand paysagiste, continue avec sérénité la longue série de ses admirables oeuvres.

*M. Desboutins nous montre un très noble portrait de Puvis de Chavannes.  
Mlle Claudel (Croquis d'après nature) « a du génie », dit Octave Mirbeau... [...]*

Juillet 1895.

Louis de Fourcaud, *Revue des Arts décoratifs*. BNF.

*Les Arts décoratifs aux Salons de 1895 (2ème article).*

*Le Champ-de-Mars.*

*IV.*

*Pas n'est besoin de longues méditations devant les sculptures du Champ-de-Mars pour se rendre compte des tendances générales des sculpteurs. Cette partie de l'Exposition ne nous frappe, malheureusement, ni par sa richesse, ni par son choix, ni par une volonté significative. Très peu de grandes oeuvres ; beaucoup de petits morceaux plus ou moins précieux ; un certain nombre de curiosités plus ou moins saines. Les deux traits dominants sont l'influence de M. Rodin, qu'on me paraît fort mal comprendre, et très superficiellement, et le goût du « bibelot ».*

[...]

*C'est une triste vérité que les marbres d'aujourd'hui sont presque toujours exécutés par procureur. Plus nous allons, plus s'accuse, sous ce rapport, le défaut d'éducation de nos artistes. L'enseignement produit de bons modeleurs incapables d'entailler la matière dure et même de ciseler le métal. Sauf dans le cas du bronze à cire perdue, nous ne sommes jamais sûrs d'avoir sous les yeux leur original absolument sincère.[...]*

*J'ai parlé de menues pièces voulues précieuses et d'applications peu ou prou décoratives. A la première catégorie revient la statuette en bois et en ivoire le **portrait de Mlle J. W.**, de M. Damp. C'est un aimable « bibelot », d'exécution très raffinée, un peu trop cherché, à mon sens, dans la note « objet d'art ». La jeune fille représentée est plus « damoiselle » que « demoiselle ». M. Damp, artiste consciencieux et délicat, qui a le mérite, non seulement de modeler la cire ou la terre, mais aussi de façonner toute matière de sa propre main, me touche davantage, en somme, dans ses portraits d'enfants, savants et naïfs tout ensemble, dont il nous montre trois spécimens excellents en argent, en bronze et en marbre. Un autre portrait d'enfant, une jolie tête en marbre, des joues fraîches agitées de mignonnes fossettes, porte la signature de Mlle Claudel. (...)*

1895.

Emile Verhaeren, *L'Art moderne*, p. 163-164. BNF.

*Le Salon du Champ-de-Mars (deuxième article)*

*La Sculpture*

[...]

*Rodin, absorbé par des travaux importants, s'est borné cette année à exposer, avec un de ses **Bourgeois de Calais** dont l'inauguration est imminente, deux bustes, l'un d'Octave Mirbeau, l'autre de Mlle Camille Claudel, – deux portraits caressés avec soin, poussés dans le détail à la plus stricte exactitude, et, par un procédé familier à l'artiste, à demi enfouis dans une gangue de marbre non dégrossi.*

*On a fait à Mlle Camille Claudel, à sa **Petite Châtelaine** devenue cette année, on ne sait trop pour quelle cause, le **Portrait de Jeanne enfant** après avoir été baptisée **Inspiration** à la Libre Esthétique, un très vif et très légitime succès. Proclamer chef-d'oeuvre, ainsi que l'a fait M. Octave Mirbeau, ses quatre petites bonnes femmes enveloppées d'un morceau de journal nous paraît toutefois excessif : ce **Croquis d'après nature** est une oeuvre spirituelle, joliment établie et d'une animation amusante, soit. Mais elle est loin de mériter les épithètes supercoquentieuses dont on a ursulapidé ce petit groupe. L'intérêt qui s'y attache est mince et le talent de Mlle Claudel nous est apparu, dans **la Valse**, plus révélateur et plus profond. [...]*

1895.  
Roger Marx, *Gazette des Beaux-Arts*, pp. 105-122. AMO.

*Les Salons de 1895 (4ème et dernier article)*

[...] *La volonté de signification morale n'est pas moins certaine chez Mlle Camille Claudel : l'interrogation du regard de la **Châtelaine** laisse transparaître l'émoi de vagues inquiétudes ; puis des poses éloquentes, des voussures de dos, des croisements de bras, traduisent, dans un groupe minuscule et admirable, le repliement de l'être tout entier absorbé par l'attention aux écoutes. Doute-t-on encore que la puissance de l'expression est indépendante de la question de format ? [...]*

Gustave Geffroy, *La Vie Artistique*, 4ème série, 1895, p. 225. BNF.

*Salon de 1895.*

*Au Champ de Mars et au Champs-Élysées.*

§IV. *La Sculpture au Champ-de-Mars*

[...] *La **Victoire de Samothrace** me semble fort belle telle qu'elle est, mais il est sûr que la coloration de ses chairs, de sa tunique et de ses ailes n'enlèverait rien à la vérité résumée, à la beauté de son modelé et de son mouvement. Par contre, enlevez sa couleur rosâtre à la statue de M. Barrau ou à telle autre conçue ainsi, et il restera le grain et les pores de la peau, et rien de plus.*

#### IV

*L'exemple mérite d'être retenu. Car il renseigne sur la plus grande partie de la production d'art actuelle. La sculpture et la peinture obéissent à cet esprit d'imitation exacte qui n'arrive pas à la vérité. Des artistes incontestablement consciencieux et habiles sont arrivés à la réputation par ces seuls travaux méticuleux. D'autres, heureusement, veulent une expression supérieure, sont partis pour un beau voyage, et ce travail d'ardente recherche, qui est le leur, est pour exalter leur pensée et ennoblir leur vie. Je pense à plusieurs en écrivant ceci. Je pense à Mlle Camille Claudel, qui va bientôt réaliser un art particulier, personnel, d'observation directe, si j'en crois la précieuse indication de ce **Croquis d'après nature**, quatre femmes rassemblées dans une encoignure, l'une qui raconte quelque histoire, les autres qui écoutent, apparition de vérité intime, poésie de la vieillesse et de l'ombre. C'est une merveille de compréhension, de sentiment humain, par les pauvres corps réunis, les têtes rapprochées, le secret qui s'élabore, et c'est aussi, par l'ombre de l'encoignure, le mystère de clair-obscur créé autour de la parleuse et des écouteuses, une preuve qu'une force d'art est là, prête à créer des ensembles. [...]*

10 octobre 1895.  
Article non signé, *Journal du Département de l'Indre*. AMR.

*Un don au Musée* : *Le Musée de Châteauroux va recevoir incessamment le beau groupe en plâtre grandeur nature offert par Mlle Camille Claudel élève de Rodin devenue presque aussi forte que le maître.*

*L'auteur s'est inspirée dans son oeuvre d'une légende hindoue, la légende de Sakountala, rendue célèbre par le ballet qu'a composé sur ce thème Théophile Gauthier.*

*Sakountala était, selon le célèbre indianiste anglais M. Wilson, la fille de Wiswamîtra, prince descendant de Cousika et de Menaka, aspara ou nymphe de la mythologie indoue envoyée par les dieux pour séduire Wiswamîtra et lui faire perdre le fruit de ses austérités et de ses pénitences. Sakountala fut élevée dans l'ermitage de Canwa c'est là que le roi Douchmanta l'aperçut et en devint amoureux. Il l'épousa. Mais, ayant mécontenté un mouni ou sage indien, il fut de la part de ce mouni l'objet d'une malédiction qui lui fit oublier Sakountala.*

*Quand elle vint auprès du roi lui rappeler les promesses qu'elle en avait reçues, elle fut méconnue de lui et repoussée, et revint dans la solitude, où elle se livra à l'éducation de son*

*fils Bharata. Enfin, ayant heureusement retrouvé l'anneau que le roi lui avait donné, Sakountala, reconnue par son époux, en fut de nouveau aimée et reçue auprès de lui. C'est cette dernière scène, celle de la reconnaissance, que représente le groupe de Mlle Claudel. Il prendra place parmi les meilleures oeuvres artistiques du Musée de Châteauroux. C'est à Mlle Claudel que fut acheté récemment le tableau d'Harrisson, **La Vague**, qui orne la salle des séances du conseil municipal.*

14 et 15 octobre 1895.

Article non signé, *Journal du Département de l'Indre*. AMR.

*Réception au Musée :*

*Ce soir a été débarrassé en présence de M. Létang, conservateur et de MM. Lenseigne, Guillard et Creusot, membres de la commission du musée, le beau groupe en plâtre patiné, que Mr G. Lenseigne a offert au Musée au nom de Mlle Camille Claudel.*

*Nous avons déjà dit que le groupe inspiré de la légende de Sakountala représente la dernière scène de cette légende, celle de la reconnaissance. Après avoir longtemps méconnu son ancienne compagne, le roi Douchmanta la reçoit à nouveau et lui rend la place qu'elle occupait dans son coeur.*

*Les deux personnages de grande nature sont représentés nus dans une attitude passionnée. Le tout ne manque pas d'une impressionnante grandeur.*

*On travaille au moment où ces lignes vont paraître à monter le groupe au premier étage dans une des salles du Musée.*

*Dans l'ascension du groupe, un pied de l'un des personnages a été brisé.*

11 et 12 novembre 1895.

Article non signé, *Journal du Département de l'Indre*. AMR.

*La Commission s'est occupée de l'emplacement définitif à donner au groupe offert par Mlle Claudel.*

*Malgré les protestations de MM. Girault et Hubert, la Commission a décidé de maintenir ce groupe dans la salle d'honneur.*

18 et 19 novembre 1895.

Article non signé, *Journal du Département de l'Indre*. AMR.

*Mademoiselle Claudel à Châteauroux.*

*Qu'est Mlle Claudel ? diront ceux de nos lecteurs qui n'ont pas encore visité le Musée depuis l'installation de l'une des oeuvres de cette artiste au Musée de Châteauroux.*

*Cette oeuvre, nous avons dit ce qu'elle était lors de son installation au Musée ; qu'il nous suffise de rappeler que c'est une scène de la légende indoue de Sakountala.*

*Depuis ce groupe, oeuvre de prime jeunesse, Mlle Claudel a parcouru un immense chemin, et la critique parisienne saluait en elle, au Salon du Champ-de-Mars de cette année, la grande élève de Rodin.*

*Hier, se rendant dans la Touraine, Mlle Claudel s'est arrêtée quelques instants à Châteauroux.*

*Elle a été reçue au Musée par plusieurs membres de la commission parmi lesquels M. Buteau, président, M. Amédée Berton, M. L'abbé Jouve, et M. Lenseigne. Un maître paysagiste, M. Detroy, qui se rendait à Fresselines, chez notre grand compatriote, Maurice Rollinat, se trouvait aussi au milieu des membres de la commission. M. Buteau a remercié Mlle Claudel du don qu'elle a fait au musée de Châteauroux, et l'a félicitée ainsi que tous les*

membres de la commission. L'artiste a été flattée de l'accueil qui lui était fait et a conseillé de placer son oeuvre dans un des angles de la grande salle.

21 novembre 1895.

Article non signé, *Journal du Centre*, in *Dossier Camille Claudel*, Jacques Cassar, *Op. cit.*, pp. 126, 127, 128.

*Tribune publique.*

*Lettre d'un Bourgeois Grincheux.*

*L'impunité enhardit le coupable, chacun sait cela ! Tout le monde sait aussi : qu'il est imprudent d'abuser des meilleures choses, qu'à force d'aller au puits, la corde s'use, que celui qui veut trop prouver ne prouve rien, etc...*

*Sancho Pança, qui n'a jamais passé pour un sot - excepté chez les sots, peut-être - savait nonante et trois proverbes, qu'il récitait volontiers - et en espagnol, s'il vous plaît - pour corroborer ces incontestables vérités.*

*J'avais résolu de ne pas parler du morceau de pain d'épice qui a généreusement été offert au Musée de Châteauroux, contre la somme de 300 F, payable avant livraison de l'objet ! Je ne voulais pas parler pour plusieurs raisons dont la principale est celle-ci : j'estime que Messieurs les Membres de la Commission du Musée doivent déjà être assez froissés de s'être laissés empâter d'une telle façon, sans qu'il soit nécessaire de verser le corrosif de l'amère plaisanterie sur la plaie purulente, occasionnée à leur amour-propre, par le fait de cet accident sculptural.*

*Mais voilà que non contents de placer ce mastodonte en plâtre au milieu du salon d'honneur, malgré certaines protestations sévèrement motivées, l'on nous fait raconter des solennités académiques qui auraient eu lieu dans le Musée même en l'honneur de cette débauche de plâtre ?*

*Cela devient abusif, et ces Messieurs auraient dû sentir la mordante ironie qu'amenait leur excès de zèle, sur les lèvres de l'auteur même, quand il leur conseilla de placer « son oeuvre dans un des angles de la salle ! »*

*Un membre de la Commission n'avait-il pas proposé de voter l'acquisition d'un rideau pour dérober le groupe aux regards du public !*

*Quant au maître paysagiste qui s'est trouvé au milieu des membres de la Commission, trop poli et trop bon camarade, pour exprimer tout haut son jugement, nul ne saura jamais ce que ce malheureux a dû souffrir !*

*Ce n'est pas lui qui était le plus heureux des trois ! Les personnes qui n'ont pas encore contemplé ce monolithe, cette pyramide, cet obélisque de gypse, feront bien de se presser de l'aller contempler, avant qu'il ne soit tombé en morceaux, ce qui ne saurait manquer d'arriver : il a déjà un pied cassé.*

*On affirme qu'il s'agit d'une légende hindoue, la légende de Sakountala : deux époux longtemps séparés se retrouvent au ciel et... je vous laisse à penser quelle joie. Si c'est ainsi que se passent les choses dans le paradis de Siva, les tribunaux correctionnels ne doivent pas chômer !*

*Ce groupe aurait sa place marquée dans le vestibule d'Aspasie, mais non pas dans le salon d'honneur d'un Musée municipal.*

*L'oeuvre « de jeunesse » de Melle Claudel ne saurait être classée parmi les croûtes absolues, elle a quelques qualités mais combien plus de défauts ! C'est d'abord une oeuvre inachevée : je crois même qu'elle frise l'éternité, en ce sens qu'elle n'a pas eu de commencement et qu'elle n'aura jamais de fin.*

*Les proportions manquent absolument ; on y trouve entre autres choses : les mains de Goliath emmanchées au bout des bras de David ; des reins de poitrinaire et des pieds de facteur rural ; quand aux têtes, il faut être d'une sagacité de Peau-Rouge pour les découvrir. Le visiteur voudra bien arrêter son regard sur certaines cavités qui rappellent à s'y méprendre les effets produits sur le corps humain par la pénétration des éclats d'obus à la mélinite. Les contorsions du sujet qui est à genoux - est-ce l'homme ? est-ce la femme ? - rappellent les tours de l'homme-serpent. Si c'est ainsi que s'exprime l'amour conjugal après décès ? ... au diable le métier !*

*Le tout est recouvert d'enduit d'une couleur tirant sur le marron.*

*L'application de cet enduit constitue le patinage : cela coûte 100 F.*

*Avec deux sous de sucre noir et un seau d'eau, il serait possible, dit-on, d'obtenir le même résultat... Mais il a fallu employer le procédé italien de Dianieli, gentilhomme florentin, qui a écrit de longs articles sur du papier très embaumé, pour vanter les vertus de son incomparable pommade.*

*L'Amérique et l'Italie auraient-elles donc fait un traité d'alliance offensive et défensive, en vue de la conquête du Musée de Châteauroux, Harisson et Danieli. Harisson nous a importé un des nombreux tableaux bleus qu'il peint chaque jour - trois en vingt-quatre heures - coût : 1000 F. Au prix où est la pommade de Dianieli, ce n'est pas trop cher, vraiment !*

*Allez donc voir la légende de Sakountala avant que l'Administration des bâtiments municipaux qui a déjà cassé un pied à l'un des héros, n'ait achevé son oeuvre moralisatrice en démolissant le restant du groupe.*

*Pour finir, rappelons le mot prononcé à propos de l'oeuvre de jeunesse en question par un de ces messieurs gourmets, qui naissent M. Prudhomme comme d'autres naissent rôtisseurs.*

*- Néanmoins, disait-il, l'oeuvre ne manque pas de grandeur.*

*Je vous crois : 3 M 50 de hauteur !*

15 décembre 1895.

Gustave Geffroy, *Le Journal*. BNF.

*L'Art aujourd'hui.*

*Camille Claudel à Châteauroux.*

*J'apprends par le poète du Berry, mon cher ami Maurice Rollinat, que la ville de Châteauroux est actuellement troublée par l'art de Mlle Camille Claudel, à l'occasion d'un groupe de l'artiste récemment acquis par le musée.*

*Il y a des protestations au nom de la convention méconnue, de la morale outragée, conversations animées, polémiques dans les journaux, bref, toute cette agitation qui se produit parfois autour des oeuvres non classées, agitation qui va volontiers jusqu'à la colère et l'injure.*

*C'est une des caractéristiques de ces oeuvres, de provoquer ainsi jusqu'à la violence l'esprit d'habitude, de fâcher les gens dans leur goût, dans leur vanité, par le surgissement de l'imprévu. Cela s'est vu à Paris, et s'y voit encore. Cela peut bien se voir à Châteauroux.*

*Tant mieux, c'est une preuve de vie. Car s'il y a des protestations contre l'entrée de Mlle Camille Claudel au musée, l'artiste a aussi trouvé des défenseurs très ardents, très convaincus. Elle a tout d'abord pour elle ceux qui l'ont invitée et accueillie : les membres de la Commission du musée ; puis des défenseurs spontanés parmi les intellectuels de la ville, amateurs d'art et lecteurs renseignés.*

*Mais combien, ici, seront surpris lorsqu'ils apprendront que cette bataille se livre autour du groupe de **Sakountala**, exposé au Salon des Champs-Élysées, en 1888 !*

*Personne n'a oublié cette belle oeuvre savante où l'élève de Rodin affirmait sa compréhension de l'enseignement du grand statuaire et révélait un si magnifique don personnel. Tout ceux qui ont vu le Salon de sculpture de cette année-là ont encore dans la mémoire la science d'anatomie et l'expression passionnée de ces deux figures. Depuis Mlle Claudel a définitivement affirmé sa maîtrise et marqué sa place, et ceux qui se sont faits, dans l'Indre, les défenseurs de cette artiste fière et passionnée, ceux-là se sont faits honneur, et ont droit au salut de leurs compagnons de Paris et de partout.*

16 et 17 décembre 1895.

Article non signé, *Journal du Département de l'Indre*. AMR.

*Autour d'une oeuvre d'art -*

*Ayant depuis longtemps fait connaître notre opinion sur l'oeuvre sculpturale dont Mlle Claudel, a récemment fait don au Musée de Châteauroux, nous avons jugé inutile de répondre aux facéties désobligeantes qu'un de nos confrères a eu le bon goût de publier il y a quelques jours à ce sujet. Elles nous semblaient être suivant le mot du fameux peintre Detrouis « d'obscures piqûres d'épingles impuissantes à diminuer l'estime du monde*

artistique pour Mlle Claudel et ses belles productions ». Et de fait elles n'auraient certes pas soulevé d'autres discussions si elles n'avaient été l'expression d'une opposition que nous avons signalée et contre laquelle les amis de Mlle Claudel ont tenu à protester.

C'est ainsi que nous avons aujourd'hui entre les mains les témoignages de gens dont on ne saurait vraiment pas récuser la compétence artistique. Hier paraissait dans Le Journal l'article ci-dessous, sous la signature du célèbre critique d'Art Gustave Geffroy, dont la récente polémique avec Jean Baffier a eu tant de retentissement.

Camille Claudel à Châteauroux - (Journal du 15 décembre 1895) :

J'apprends par le poète du Berry, mon cher ami Maurice Rollinat, que la ville de Châteauroux est actuellement troublée par l'art de Mlle Camille Claudel, à l'occasion d'un groupe de l'artiste récemment acquis par le Musée.

Il y a des protestations au nom de la convention méconnue, de la morale outragée, conversations animées, polémiques dans les journaux, bref, toute cette agitation qui se produit parfois autour des oeuvres non classées, agitation qui va volontiers jusqu'à la colère et l'injure. C'est une des caractéristiques de ces oeuvres de provoquer ainsi jusqu'à la violence l'esprit d'habitude, de fâcher les gens blessés dans leur goût, dans leur vanité, par le surgissement de l'imprévu. Cela s'est vu à Paris, et s'y voit encore. Cela peut bien se voir à Châteauroux.

Tant mieux, après tout. C'est une preuve de vie. Car s'il y a des protestations contre l'entrée de Mlle Claudel au musée, l'artiste a aussi trouvé des défenseurs très ardents, très convaincus. Elle a tout d'abord pour elle ceux qui l'ont invitée et accueillie : les membres de la commission du musée ; puis des défenseurs spontanés parmi les intellectuels de la ville, amateurs d'art et lecteurs renseignés.

Mais combien, ici, seront surpris lorsqu'ils apprendront que cette bataille se livre autour du groupe de **Sakountala**, exposé au Salon des Champs Elysées, en 1888 ! Personne n'a oublié cette belle oeuvre savante où l'élève de Rodin affirmait sa compréhension de l'enseignement du grand statuaire et révélait un si magnifique don personnel. Tous ceux qui ont vu le Salon de sculpture de cette année-là ont encore dans la mémoire la science d'anatomie et l'expression passionnée de ces deux figures. Depuis, Mlle Claudel a définitivement affirmé sa maîtrise et marqué sa place, et ceux qui se sont fait, dans l'Indre, les défenseurs de cette artiste fière et passionnée, ceux-là se sont fait honneur, et ont droit au salut de leurs compagnons d'armes, de Paris et de partout.

G. GEFFROY

Un autre critique écouté, est Mr Armand Silvestre, qui rend hommage à l'oeuvre de Mlle Claudel en ces termes :

- Je connais la **Sakountala** de Mlle Camille Claudel et je fais le plus grand cas de ce morceau.

Quant au talent de l'artiste, elle-même, je l'estime tellement que, quand la direction des Beaux-Arts m'a récemment envoyé dans l'atelier de Mlle Claudel, pour lui commander un lustre, j'ai obtenu qu'on lui confiât à la place l'exécution en marbre d'une composition d'elle qui m'a paru tout à fait supérieure.

Voilà très sincèrement mon opinion sur le sculpteur et sur son oeuvre.

A. SYLVESTRE

C'est enfin un représentant de l'art, en quelque sorte officiel, Mr Armand Dayot que l'on ne taxera certainement pas de préférences pour les oeuvres irrégulières ou douteuses, qui s'exprime ainsi :

Mlle Claudel est un des sculpteurs les plus fortement doués de l'époque. Sans doute elle a subi l'impérieuse influence de son maître Rodin. On le voit dans ses premières oeuvres. Mais pouvait-il en être autrement ? Sa personnalité se dégage chaque jour de plus en plus et le moment est proche où de ses efforts constants vers la réalisation de rêves ardents, sortira une oeuvre de premier ordre. Son art est fait de science profonde et d'émotion aiguë. Je serais très surpris si Mlle Claudel ne prenait pas place un jour, brusquement, parmi les grands maîtres sculpteurs du siècle.

ARMAND DAYOT

18 décembre 1895.

Article non signé, *Journal du Centre*, in *Dossier Camille Claudel*, *Op. cit.*, pp. 131, 132, 133.

*Tribune publique.*

*Lettre d'un Bourgeois Grincheux.*

*Non, jamais je n'aurais pensé, que ma modeste opinion, formulée « à la blague », sur le groupe désormais fameux de Melle Claudel, pouvait occasionner un émoi dans le monde artistique et appeler des critiques d'art, tels que Gustave Geffroy, Armand Sylvestre, Armand Dayot, à venir à la rescousse !*

*Même le grand poète Maurice Rollinat, que j'appelle mon cher ami, autant que peut l'appeler M. Gustave Geffroy, aurait pris la peine d'informer la grande presse, de l'existence de ce que l'on a fait dénommer par le peintre Detrouis – à tort certainement, car il est trop fin pour cela, – « obscurs coups d'épingles » !*

*Comme s'il y en avait de lumineux !*

*Voilà beaucoup de bruit pour rien, et, ceux qui n'ont pas craint, dans l'espoir vain de se dérober à la critique, de demander aide et assistance aux maîtres dont je viens de citer les noms, sont déjà punis « dans leur vanité blessée », par les réponses qu'ils ont reçues.*

*En effet, n'est-il pas évident que ces consultations gratuites ont été arrachées ?*

*Le sympathique et loyal Gustave Geffroy, dit dans son article du « Journal », qu'il s'est créé, à Châteauroux, autour de l'oeuvre de Melle Claudel, « une agitation qui va volontiers jusqu'à la colère et l'injure ».*

*Où a-t-on vu cela ? De l'ironie – dans le sens courant du mot, bien entendu – oui, mais de la colère ?...*

*Allons donc !*

*On a trompé la bonne foi bien connue de M. Geffroy.*

*De la colère !*

*Le Berrichon est bien trop avisé pour se fâcher à propos d'une statue.*

*« Les intellectuels » qui ont renseigné le distingué écrivain, auraient dû lui dire plutôt, que le Berrichon a le sens artistique développé autant que quiconque.*

*Rollinat le sait bien !*

*Le Berrichon n'est pas ennemi des hardies tentatives que ne le serait le plus audacieux Parisien.*

*Baffier en est une preuve !*

*Il est idoine, le Berrichon, à la compréhension de toute oeuvre et son imaginative ne cède en rien à celle de ses voisins.*

*Demandez aux Desgachon !*

*Enfin, que M. Geffroy veuille bien agréer l'assurance que les personnes qui sont allées déposer en son sein leurs doléances, – oh, combien douloureuses ! – ne sont pas les seules, dans notre pays, à posséder le goût des arts et l'amour du beau !*

*Aussi bien, qui donc, à Châteauroux, pensa dénier le talent de Claudel ?*

*Elle en aura beaucoup assurément ; elle en a déjà, c'est acquis !*

*Mais en résulte-t-il que son **Sakountala**, soit oeuvre parfaite et faudrait-il applaudir, des deux mains à la vue de cette oeuvre, sous prétexte qu'elle a figuré au salon des Champs Elysées, en 1888 ?*

*Voilà le sentiment qui décèlerait l'amour de la convention méconnue !*

*Armand Sylvestre dit, lui, qu'il fait grand cas de **Sakountala**.*

*La réelle admiration que j'ai pour son talent et pour la profonde connaissance qu'il possède de l'art, me défendent de heurter une opinion émise par lui.*

*Mais qu'il me soit permis de demander respectueusement, à l'illustre maître, si ce n'est pas pour plaisanter qu'il a écrit la lettre en question ?...*

*Ou alors il y a eu mal donne !...*

*Armand Sylvestre allant chez Claudel pour commander, – au nom de l'Etat, – un lustre !...*

*Vrai ! Je donnerai **Sakountala** et trois de ses admirateurs, pour jouir de l'esclaffement de l'auteur de : « Au pays du rire », apprenant qu'il a osé cette démarche !*

*M. Armand Dayot est plus net ; aussi me contenterais-je de reproduire sa lettre sans en déplacer une virgule :*

*« Melle Claudel est un des sculpteurs les plus fortement doués de l'époque. Sans doute elle a subi l'impérieuse influence de son maître Rodin, on le voit dans ses premières oeuvres. Mais pouvait-il en être autrement ? Sa personnalité se dégage chaque jour de plus en plus et le moment est proche où de ses efforts constants vers la réalisation de rêves ardents, sortira une oeuvre de premier ordre. Son art est fait de science profonde et d'émotion aigüe. Je serais*

*très surpris si Mlle Claudel ne prenait pas place un jour, brusquement, parmi les grands maîtres sculpteurs du siècle. »*

*Quant à celui de nos confrères de la ville, qui a reproduit les lettres des critiques éminents dont j'ai dû parler, qu'il sache que personne ne sera dupe de son attitude dans cette trop longue discussion.*

*Il dit que depuis longtemps il a fait connaître son opinion sur le cas ; en effet, n'est-ce-pas lui qui a révélé au monde que **Sakountala** ne manquait pas d'une certaine grandeur ?...*

*Il est à présumer que cette histoire ne va pas recommencer, aussi tiendrais-je à répéter en terminant ce que j'ai précédemment indiqué, à savoir : que le talent de Mlle Claudel n'a jamais été révoqué en doute, mais seulement, qu'il est fait des réserves en ce qui concerne **Sakountala**.*

24 avril 1896.

Gustave Geffroy, *Supplément au Journal*. BNF.

*Le Salon.*

XI

*La sculpture, cette année, présente à l'étude des visiteurs les admirables fragments de Rodin dont j'ai dit la place parmi les dessins de Puvis de Chavannes, – un buste, de Mlle Camille Claudel, un visage d'enfant sculpté avec cette science ardente particulière à l'artiste, [...]*

26 avril 1896.

Octave Mirbeau, *Le Journal*, in *Combats Esthétiques*, *Op. cit.*, pp. 136 à 139.

*Mannequins et critiques*

[...]

*Kariste s'enflamma tout à coup, après être resté un instant silencieux.*

*– Tiens ! C'est comme Mlle Camille Claudel ! On dirait, ma parole, à entendre les critiques, que son buste d'enfant, taillé par elle-même, en plein marbre, est un joli ouvrage de dame, et rien de plus. Alors que c'est, en réalité, un vrai et puissant chef-d'oeuvre. Tu auras beau dire qu'il est là et qu'on peut le voir. Est-ce que le fait qu'il soit là sera assez fort pour ouvrir les yeux du public à cette beauté, et pour que l'Etat se décide enfin à faire à Mlle Claudel une commande importante, digne de son génie ? Voici une jeune femme au cerveau bouillonnant d'idées, à l'imagination somptueuse, à la main sûre, assouplie à toutes les difficultés du métier de statuaire ; une jeune femme exceptionnelle sur qui n'est demeurée l'empreinte d'aucun maître et qui prouve que son sexe est susceptible de création personnelle ; voici une admirable et rare artiste enfin. Qu'en fait-on ? Et que dit d'elle la critique ? Devant ces morceaux poignants, où la nature si exceptionnellement comprise et sentie revit de tous les prestiges de l'art, la critique passe et elle dit : « Agréable ouvrage, oeuvre délicate », comme s'il s'agissait d'une tapisserie faite, le soir, entre une vieille douairière qui tousse et un vieillard qui ronfle au coin du feu ! Mais à quoi servent-ils, les critiques ? Dans une exposition comme celle du Champ-de-Mars, par exemple, ils perdent un temps infini à discuter en sens divers sur la peinture très indifférente, et plutôt oiseuse, de M. Dagnan-Bouveret, sur les imaginations mort-nées de M. Béraud. Ils théorisent à perte de vue sur le monument à Molière, de M. Injalbert, sculpteur si français, et, Dieu me pardonne, sur le **Balzac**, de M. Marquet de Vasselot, ami des papes. Et, quand ils n'outragent pas des oeuvres uniques comme celles de Rodin et de Mlle Camille Claudel, ils se contentent de les signaler dans de froides énumérations, alors qu'ils devraient pousser des cris de joie et des acclamations de triomphe ! Est-ce curieux, la vie ! On acclame un ministre, un général, un acteur. Il y a des gens qui se prosternent aux pieds d'un député. Il y en a d'autres qui poussent des hurrahs à la gloire d'un cheval. Et quand, des profondeurs mystérieuses de la vie, surgit, un jour, l'oeuvre d'art, il n'y a plus rien, sinon quelques maigres roquets pour la saluer de leurs aboiements et la mordre aux jambes !*

– *Qu'est-ce que cela fait, mon pauvre Kariste ? lui dis-je, lorsqu'il se fut tu. L'important est que l'oeuvre soit née et qu'on puisse la voir dans le toujours jeune éclat de sa beauté éternelle.*

– *Je m'ennuie, dit Kariste. Allons au Champ-de-Mars ; j'ai besoin de me refaire la bile et de dire des choses à Burne-Jones. Et puis après, si tu veux, nous ferons des enfants aux étoiles !*

1er mai 1896.

Léon Maillard, *La Plume*, n° 170. BNF.

*Salon du Champ-de-Mars.*

V

[...] *A la sculpture, il est nécessaire de s'attarder aux figures si expressives de M. Bourdelle, têtes de femme, aux yeux clos, aux lèvres aimantes, ou énigmatique, les yeux ouverts, ou enfermée dans les liens de ses cheveux ; [...]*

**Le Faucheur** de Meunier est d'une ligne impeccable et portant au songe de toute la vertu rustique (celle de la nature) MM. Fagel, Aubé, Escoula, représentés par les envois de M. Muller ; et dans le salon Puvis de Chavannes, l'admirable tête d'enfant sculptée par Mademoiselle Claudel, en qui s'affirme de plus en plus une volonté magistrale, et une absolue conquête des formes rebelles.

*Il m'eût été agréable de prendre plus de noms, mais sauf les oublis dont je m'excuse, il était dans mon plan de faire une critique positive, c'est-à-dire allant à l'exaltation de quelques oeuvres, trop restreintes en nombre, comme je l'ai démontré: c'est pour ce motif que j'ai négligé de dire tout le mal que je pensais de certaines personnalités triomphantes, me réservant pour mes affections.*

1896.

Roger Marx, *Revue Encyclopédique Larousse*, n°138, T.VI, p. 282. BNF.

*Le Salon du Champ-de-Mars par Roger Marx.*

[...] *La prédilection pour les fables de l'Antiquité païenne éclate à nouveau, et la parfaite convenance du mythe de Léda au tempérament de l'auteur, tire de pair l'interprétation proposée par M.Desbois ; l'ardeur du désir est signifiée à merveille par l'inclinaison voluptueuse du torse, par la caresse enlaçante des bras ; le regard ne se lasse pas de goûter l'harmonie des lignes, les inflexions de ce modelé, gras, souple, dont la beauté se trouve encore exaltée par le travail superbe du marbre. Seul, dans ce Salon, le buste sculpté par Mlle Claudel montre une seconde fois la matière aussi impérieusement domptée. Combien n'a-t-on pas tort de tenir pour négligeables ces questions de pratique ? [...]*

1896.

F. Thiébault-Sisson, *Le Salon de 1896*. BNF.

*Société Nationale des Beaux-Arts.*

*La Sculpture.*

[...] Parmi les bustes, on a goûté fortement le **Verlaine**, remarquablement véridique et remarquablement pénétrant, de Niederhausern ; les deux bustes rustiques pleins d'accent, de M. Escoula ; la figurine d'enfant de M. Schnegg, le buste de M. Dagnan-Bouveret, exécuté par son ami M. Dampy ; l'expressif visage d'enfant de Mademoiselle Claudel ; un beau buste d'homme de M. Carl.

Gustave Geffroy, *La Vie Artistique*, 5ème série, 1897, p. 200. BNF.

*Salon de 1896.*

*I. Au Champ de Mars.*

§ VII. La sculpture.

[...] Cette alliance du sculpteur et de l'artisan indiquée, il y a au Champ-de-Mars des artistes tels que M. Constantin Meunier, représenté par une statuette de **Laboureur** de la plus grande et calme allure, et Mlle Camille Claudel, qui expose un portrait d'enfant d'une si belle vivacité d'expression, sculpté avec cette science ardente particulière à l'artiste.[...]

28 novembre 1896.

Article non signé, *Revue encyclopédique Larousse*, n°169. BNF.

*La Femme moderne par elle-même.*

[...]

*Mlle Camille Claudel*

Née à Fère-en-Tardenois. Dès l'âge de treize ans, elle s'adonna à la sculpture. Son père, qui était fonctionnaire, habitait alors Nogent-sur-Seine, où elle eut M. Boucher pour premier maître. Venue à Paris en 1880, Mlle Claudel y devint élève de M. Auguste Rodin, avec lequel elle travailla huit années durant. Ses débuts au Salon datent de 1886 ; on vit d'elle deux bustes, dont un représentant le frère de l'artiste, écrivain de talent. L'Art disait à leur propos, dans son Salon : « Le caractère promet d'être la qualité maîtresse de Mlle Claudel ; dans tout ce qu'elle entreprend elle accentue la force et l'expression, une bonne construction est son constant objectif. Comme tous les vrais sculpteurs, elle dessine beaucoup, et son crayon poursuit avant tout le modelé et le traduit avec une science extraordinaire. » La réputation de l'artiste s'achevait au Salon de 1888, où parut le groupe, singulièrement attachant, de **Sakountala**, qui valut une mention honorable à son auteur et qui figure aujourd'hui au musée de Châteauroux. Depuis la fondation de la Société nationale des Beaux-Arts, Mlle Camille Claudel a exposé des œuvres très remarquées, toutes commentées et presque toutes reproduites dans la *Revue Encyclopédique*. Ce sont : le **Buste du sculpteur Rodin** (1892) ; **La Valse** et **Clotho** (1893) ; **Le Dieu envolé** et le **Portrait d'une petite châtelaine** (1894) ; **Jeune enfant**, **Buste de M. Léon Lhermitte**, **Étude** et **La Causerie** (musée de Genève, 1895).

25 avril 1897.

Octave Mirbeau, *Le Journal*. BNF.

*Kariste parle*

[...]

Je n'essayai même pas de regarder aux murs. Nous n'avions, Kariste et moi, qu'une préoccupation : sortir de cette foule, trouver une issue par où disparaître. Nous étouffions. Mon ami, beaucoup plus petit que moi, était perdu, noyé dans les vagues roses, jaunes, vertes des robes de femmes. A peine si, parmi les rumeurs, je pouvais encore entendre sa voix théoricienne et cinglante, qui continuait d'esthétiser et de lancer des lamentations

prophétiques. Enfin, portés et conduits par la foule, nous arrivâmes dans le salon bleu où un peu moins de poussée humaine nous permit de respirer.

– Non, mais, est-ce vrai, ce que je dis ? me demanda Kariste, qui s’imaginait que j’avais pu suivre le fil capricant et mille fois rompu de ses monologues.

– Certes ! approuvai-je pour ne pas le désobliger... Tu as toujours raison mon ami.

Il allait repartir de plus belle, quand tout à coup, devant un tout petit bronze, il s’arrêta net, l’œil étrangement fixe, la bouche frémissante, les narines dilatées et toutes rondes comme pour humer un délicieux parfum. Le petit bronze représentait un peintre, en veston, la cravate lâche, sa palette dans une main, dans l’autre, la brosse prête à donner la touche sur la toile invisible ; et tout le corps, un peu renversé, dans un mouvement de recul, qu’accompagnait, en sens contraire, la tension du regard, vers la toile...

– Ça, par exemple ! s’écria Kariste, c’est épatant ! et si tu veux savoir absolument ce que c’est qu’un chef-d’oeuvre, regarde ça !... Et ce qui est plus épatant que tout, c’est que ce soit une femme qui ait fait cela... Cette merveille de vie, de mouvement, d’observation et d’esprit... Il est vrai que cette femme est Mlle Claudel... Alors, tu comprends, ça n’est plus épatant... C’est naturel... Car, il n’y a pas à dire – c’est peut-être embêtant pour Barrias et pour Marquet de Fahilot – mais elle a du génie... et tu sais ce que cela veut dire... du génie !...

Et nous admirâmes successivement, étonnés de tant de force, de tant de souplesse, de tant d’invention, de tant de virilité aussi chez une femme, le buste de femme, taillé par elle en plein marbre, les petites **Causeuses**, sculptées à même l’onyx, à même le marbre ; marbres forts où le ciseau d’une femme a mis des accents, des vigueurs, des modelés fermes et sûrs comme, depuis Coysevox, nous étions déshabitués d’en voir à cette belle matière, laissée tout entière, aujourd’hui, à la main veule, à la main molle du praticien. Et quand nous fûmes émerveillés à l’adorable vision des petites femmes qui dansent sous l’énorme vague qui les surplombe...

– Tu vois, dit Kariste... si nous étions dans une autre époque ; si nous n’étions pas irrémédiablement abêtis par la dépression politique et le nivellement social où nous sommes... où tout est foule... où l’art lui-même, descendu de ses fières solitudes, se fait foule aussi... une femme comme Mlle Claudel, on la couvrirait d’honneurs et d’argent... Car de tels artistes, c’est la gloire d’une époque... c’est ce qui reste de plus grand, de plus pur, d’une époque... Oui... Eh bien ! que fait-on de cette énergie, de cette volonté, de cet héroïsme d’art?... Rien... rien... rien...

Nous restâmes longtemps dans cette salle, ne pouvant nous arracher à notre admiration, et lorsque Kariste me quitta enfin :

– Viens demain, ici, me dit-il... car nous avons aussi à parler un peu de la peinture, il me semble...

15 mai 1897.

Léon Maillard, *La Plume*, n°194, p. 314-320. AMO.

*Le Salon du Champ-de-Mars*

[...]

Dans ce Salon carré, d’une si noble tenue, il faut bien voir les oeuvres de Mademoiselle Claudel, et alors on se sentira en face d’un tempérament égal au talent déployé. Le **buste de Madame D.** est d’une hardiesse de facture aussi appréciable que les qualités exquises déployées dans les ondines minuscules qui jouent dans la **Vague**, et que dans les **Causeuses** ce groupe si intense qui était abrité avant son entrée au Salon par un coin de jubé, la difficulté du travail de la matière (le jade) fit abandonner ce cadre incomparable. N’oublions pas de signaler une statuette de bronze représentant Auguste Rodin en peintre.

[...]

22 mai 1897.

G. Jeannot, *Revue Encyclopédique Larousse*, n°194, T.VII, p. 413. BNF.

*Le Salon du Champ-de-Mars.*

[...] Mlle Claudel a exécuté en jade son très beau groupe de petites causeuses. On s'arrête, étonné et ravi devant cette oeuvre étrange, d'un métier savant et d'une ampleur peu commune.[...]

Mai 1897.

Raymond Bouyer, *L'Image*, p. 192. BNF.

*Les Arts.*

[...] Le sculpteur est frère du peintre : tel un fragment de Michel-Ange à peine dégagé de sa prison terrestre, **Victor Hugo** nu comme l'antique Océan semble l'incarnation rude et fière des forces primitives qui menaçaient le riant Olympe. Prométhée ou Titan, vieux Fleuve ou Satyre, c'est le romantisme farouche qui enfle ses muscles, gonfle ses veines et tord ses membres :

*Place à tout ! Je suis Pan ; Jupiter ! à genoux.*

La maquette n'est encore que le pressentiment de l'oeuvre. Autour de Rodin, Mlle Claudel, Vallgren poétique et frêle, les **Mineurs** de Constantin Meunier, le Zola plastique du pays noir, la **Fontaine** de Pierre Roche, un fragment en pierre du **Monument aux Morts**, de Bartholomé ;

[...]

10 juin 1897.

Pierre Lalo, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, n° 3. BNF.

*Les Salons de 1897 : la sculpture.*

[...]

*Quelques bustes et figurines. Melle Claudel montre un portrait de femme, traité avec une énergie qui touche à la dureté ; l'exécution des cheveux est étrange, et le torse sort d'une masse énorme et confuse de marbre à peine dégrossi qui constitue un accessoire fort encombrant. La même artiste a fait deux petits groupes, l'un de **Baigneuses** et l'autre de **Causeuses** nues ; ce dernier est taillé dans un bloc de jade. La forme de ces minuscules silhouettes manque vraiment de beauté, et le jade, ainsi employé, est une matière plastique tout à fait déplaisante. Le buste de **Débardeurs** ni les **Mineurs** de M. Constantin Meunier, ne comptent parmi les productions notables du statuaire flamand. Il faut louer une charmante image de jeune femme de qui M. Fix-Masseau a modelé le visage et les épaules avec une souple et subtile élégance, et passer sans insister devant un lourd **Vase** en marbre de M. Injalbert...*

*Voici sans doute close la liste des oeuvres significatives qu'on peut voir au Champ-de-Mars. Des autres il est malaisé de rien dire ; car on ne saurait parler avec quelque intérêt d'ouvrages secondaires, que si par leur ensemble ils trahissent quelque mouvement général dans les esprits et dans l'art. Or, au Salon où l'on trouve côte à côte des **Odalisques** ou des **Pécheresses** de la facture la plus surannée, et une **Liberté à la fin du siècle** dont le symbolisme extraordinaire et l'exécution ahurissante appartiennent visiblement à la sculpture de demain, ce serait la plus artificielle des besognes que de s'ingénier à découvrir un tel mouvement. La médiocrité y est diverse, errante et contradictoire : on ne lui doit que le silence.*

15 juin 1897.

Maurice Hamel, *La Revue de Paris*, p. 820. BNF.

*Les Salons de 1897.*

[...] *On a beau se retremper dans la naïveté des champs, on reste un homme des villes, avec son passé, son éducation, sa science ; et ce n'est pas certes en se dépouillant de soi-même, c'est par une science plus grande que l'on peut revenir à la simplicité : c'est peut-être surtout par plus de sympathie. Je pense à ce début de la **Mare au Diable** où George Sand, elle aussi, avec sa grande manière noble et simple n'a pas tout à fait évité pourtant ce mélange ambigu de l'antique et du moderne. Mais, dès que son cœur est pris par la douce aventure de ses héros, dès qu'elle aime et souffre avec eux, plus rien que de franc, de pur et de vrai. Et c'est bien là le seul remède : sympathisez plus entièrement avec ceux que vous voulez animer de la vie de l'art, c'est alors que leur caractère vraiment humain se révélera à vous. On n'atteint pas au style par l'observation tendue mais par l'observation amoureuse : pour le rencontrer il n'y faut pas trop penser. En art, ce qui est tendu n'est pas fort, mais plutôt cassant : car on affirme doucement les vérités que l'on possède et que l'on domine.*

*Il me semble donc que dans le **buste de madame D...** mademoiselle Claudel ne fait pas preuve de force en insistant avec une sorte de violence sur le rendu des traits et de la physionomie : l'expression est dure parce que l'exécution n'est pas conduite avec assez de logique et de fermeté.*

[...]

1897.

Saint-Marceaux, *Gazette des Beaux-Arts*, p. 477- 497. BNF.

*La Sculpture aux Salons de 1897.*

[...] *On verra enfin avec intérêt les bustes de Mlle Claudel, de MM. Tony Noël, Lefèvre, Carl, ceux de M. Bourdelle, très expressifs, de M. Le Duc [...]*

1897.

Gustave Geffroy, *La Vie Artistique*, 5ème série, 1897, p. 365 - 366. BNF.

*Salon de 1897.*

*II. Au Champ-de-Mars.*

*§ III. La Sculpture.*

[...] *Je veux parler de Mlle Camille Claudel avec quelque insistance. L'artiste, aux prises avec les difficultés de l'art, pesantes et cruelles aux femmes, a fait preuve d'un beau courage, et la voici arrachant la victoire, exposant un buste, taillé par elle dans le marbre, en face du modèle. Ce **Portrait de Madame D.** est un chef-d'oeuvre d'ampleur de forme, de force intérieure, de grâce puissante. La beauté de la vie éclate dans ce front volontaire, bas, carré, harmonieux comme un fronton, dans ce nez spirituel, ces formes des joues, du menton, sur cette face de beauté intelligente où tout est en accord, de la lumière des yeux au dessin de la bouche. Mlle Camille Claudel ne s'en est pas tenue à ce beau portrait, elle expose encore une fine statuette de monsieur Georges Hugo, et la voici qui invente une sculpture, des petites scènes où sont notés avec un bonheur extrême les mouvements de la vie, les **Causeuses**, vues l'an dernier et qui réapparaissent avec la transparence du jade, et la **Vague**, une merveille, une arabesque d'eau légère, qui s'élève, va tomber sur ces petites femmes qui dansent sur la grève, qui attendent la chute d'eau avec des frissons de joie. C'est une fine et grande artiste, celle qui voit et qui exprime ainsi, qui nous enchante de cette **Vague** et nous émeut de ce visage de femme où respire l'existence de la chair, où vit la pensée.[...]*

1er octobre 1897.

Henry de Braisne, *La Revue Idéaliste*, n°19, pp. 357 à 359. BNF.

*Camille Claudel*

*Maintenant que les artistes de tous styles, de toute école, après s'être suffisamment recueillis, durant les mois d'été, se préparent aux luttes prochaines, il convient, dans le silence propice des villégiatures annuelles, d'examiner si l'année qui s'achève nous apporte la révélation de quelque personnalité précieuse. En parfaite sincérité, une seule émergea de l'ensemble des noms noyés dans les catalogues. Mais aussitôt, à propos d'elle, des discussions surgissent.*

*Alors que, dans nos Associations de gens de lettres ou de journalistes, l'admission des femmes -- je parle de celles qui ont du talent --- rencontre toujours tant de farouches opposants, il parut étrange au public non informé que la Société d'artistes du Champ-de-Mars se montrât si courtoise pour une de ses adhérentes. Adhérente, Mlle Camille Claudel l'était hier, ; aujourd'hui, elle est sociétaire et même membre du jury, ce qui stupéfie les snobs ignorants de l'ordinaire fonctionnement de la Société.*

*Membre du jury ?...Mais George Sand n'eût pas été membre du Comité à la cité Rougemont. C'est que les sculpteurs du Champ-de-Mars ont sans doute plus de vraie compréhension de leurs intérêts que les romanciers de la cité Rougemont. Ils ne se sont pas effrayés du mot génie prononcé jadis par des écrivains considérables au sujet d'une femme dont personne encore n'a fixé la physionomie énergique et obsédante.*

*Une femme, une jeune fille plutôt. Les salons parisiens ne l'ont jamais vue, mais nous sommes quelques uns à la connaître, et chacun de nous ratifie des deux mains le jugement porté sur elle. Obsédante elle est, en effet, Mlle Claudel. Oh ! pas excentrique, ni dans sa tenue, ni dans son langage ; très jeune fille, au contraire, mais extrêmement supérieure, point curieuse, point coquette, d'une simplicité qui confine à l'absolue modestie. Brune, de taille moyenne, mince, nerveuse, de beaux traits où la pensée laisse surtout son empreinte, des yeux tantôt rêveurs, tantôt d'une indomptable fierté, au coin des lèvres un pli d'amer désenchantement. Mlle Claudel est sans rivale par la puissance de sa volonté et de son labeur, par son incroyable conscience, par sa foi si rare dans la vérité qui pour elle est le Beau.*

*Sa demeure n'est pas plus connue que sa personne. Et comment voulez-vous qu'elle le soit ? Perdu au milieu de la Glacière – oui, cette jeune fille que je surpris tel jour à méditer sur Plaute, tel autre jour à juger les **Morticoles**, cette jeune fille habite derrière les grands arbres du boulevard d'Italie, au fond d'une humble cour que garde un concierge*

cordonnier -- perdu loin de Paris, son atelier sévère n'offre aux regards aucune de ces amusettes luxueuses si nécessaires pour aguicher les commandes.

Étroit, encombré de selles, resserré entre une armoire pleine d'études choisies et une soupente d'où tombe un voile grisâtre, qui cache les esquisses plus poussées, il semble davantage un couloir qu'une salle de travail. Mais tout étroit qu'il est, vous y saluez, après l'effigie de Lhermitte, le plâtre de la **Parque** et du **Dieu Envolé**, le bronze de la **Valse** – ô cette valse, où s'enchevêtrent les difficultés vaincues -- et de cette inimitable **Tête d'enfant**, que les plus orgueilleux critiques acclamèrent sans réserve, enfin le buste superbe, criant de vie latente, d'Auguste Rodin. De suite, l'envie dresse le front, quand on vante ces oeuvres. Elles sont distinguées, parbleu, c'est évident, cela crève les yeux ; mais c'est du Rodin ! Mlle Claudel ne fera jamais que du Rodin !...

Pour flatteuse que soit la constatation à l'endroit du grand statuaire, dont l'influence croissante se fait partout sentir aux expositions, elle est inexacte. Demandez à Rodin lui-même tant fier de son élève. Si vous parvenez à gagner la confiance de Mlle Claudel – ce n'est pas chose aisée : cette artiste, très en-dedans, armée de réserve avec les importuns, n'est loquace qu'avec ses amis – elle vous apprendra que des sculpteurs renommés, et pas des moindres, Paul Dubois entre autres, observaient qu'elle était elle-même bien avant son entrée rue de l'Université, qu'à l'âge de douze ans, elle modelait déjà des glaises d'un audacieux dessin, que sa composition irritait les premiers maîtres qu'on lui donna.

Non, Mlle Claudel a bien sa note, son style, sa signature ; qu'elle se promène à Azay-le-Rideau en Touraine, ou qu'elle se cloître à Villeneuve-sur-Fère, son pays, elle saura toujours trouver un sujet original qu'elle traitera d'originale manière et en poète profond. La vérité est qu'elle possède une énorme science d'anatomie et d'expression, qu'en sculpture, elle est affolée de mouvement, et que, comme Rodin, elle travaille sa terre par profils.

Fille d'un conservateur des hypothèques originaire des Vosges, petite-fille d'un médecin tardenois d'intelligence aiguë, soeur d'un auteur dramatique illustre chez Stéphane Mallarmé, elle céda cette année aux sollicitations de ses enthousiastes amis, qui la priaient d'envoyer au Salon mieux encore que son adorable petite châtelaine, et voici que, durant des semaines, elle provoqua l'étonnement de ses émules. Que dire de ce **Portrait de Mme D\*\*\***, taillé en plein marbre, oui, répétons-le, en plein marbre, si puissant, si gracieux, si fort, de ces **Causeuses**, sculptées à même l'onyx, si souples, si viriles, si vivantes, de ces **Femmes** qui dansent sous la vague, coulées dans un plâtre merveilleux de finesse et d'invention ? Il faut admirer et encore admirer.

Sans citer le formidable **Moïse** et l'**Atlas** angoissant qu'elle rêve à la campagne où ses modèles médusent les bons villageois, elle nous réserve bien d'autres surprises. Non, non, quoique le bruit en ait couru certain soir, Mlle Claudel ne « lâchera pas la sculpture ». La question d'argent demeurera secondaire en cette existence toute intellectuelle. Lorsqu'on est à ce degré tarauté par le démon de produire, on succombe fièrement attaché à sa passion, quelque douloureux qu'en soit le culte. On peut avoir des heures d'âpre découragement, des désespoirs fous, on reste ce qu'on est, une artiste hors de pair.

Et si peu cabotine, j'y reviens, si peu mondaine ! Ne raconte-t-on pas que le jour où elle fut présentée à Edmond de Goncourt, Mlle Claudel ne trouva rien de mieux à formuler que cet éloge au maréchal des Lettres françaises : « Je suis vraiment heureuse de vous serrer la main, Monsieur de Goncourt ; j'ai lu de vous **Manette Salomon**, ce livre-là m'a beaucoup impressionnée. »

Par ce temps de flagorneries tarabiscotées, de flatteries outrancières, cette simple phrase n'est-elle point exquise ?

1er mai 1898.  
Edouard Rod, *Gazette des Beaux-Arts*, n°19, p. 420. BNF.

*L'atelier de M. Rodin*

[...]

*Une de ses élèves, Mlle Camille Claudel, a magnifiquement interprété sa tête expressive et vigoureuse. Elle en a fait ressortir les deux traits saillants, qui frappent d'emblée, la force et la douceur. Surtout elle a marqué ce qu'il y a en lui d'instinctif, elle l'a traité à la façon de ces sculpteurs antiques qui parvenaient à représenter, sous des noms de dieux, les forces de la nature ; elle a saisi et rendu la secrète harmonie qu'il y a entre son âme invisible qui rêve et les pierres que ses mains pétrissent. J'ai rarement vu de « portrait » qui, mieux que ce marbre révélateur, explique, commente, complète une physionomie. C'est bien M. Rodin, mais c'est, plus encore, le **sculpteur** ; c'est aussi le **créateur**, celui dont la pensée conçoit et dont les mains font la vie ; et c'est encore une **force**, immatérielle et puissante, que la magie de l'art manifeste à nos yeux.[...]*

12 mai 1898.  
Article non signé, *Journal de l'Aisne*. AMR.

Soissons :

*Parmi les artistes exposant cette année à la Société Nationale des Beaux-Arts, nous remarquons notre aimable compatriote, Mlle Claudel, élève de Rodin, dit le Progrès de l'Aisne.*

*Elle a exposé un buste d'**Hamadryade** qui est très remarqué. Ce marbre, au lieu d'être poli, léché, musqué, sans énergie, comme la plupart des nymphes antiques et de déesses de l'Olympe, est au contraire vivant ; il dégage une impression de vie, d'ardeur nerveuse ; on sent, sous le rire, une expression rustique, sauvage même ; un rayon de soleil parcourt le visage, la chair frissonne, la gorge palpite, fiévreuse. C'est bien là, la belle fille, fière et farouche des forêts sombres, la descendante de la Velleda druidique. Mlle Claudel a encore une ébauche, un croquis de jeune fille à genoux, près de la cheminée, la figure penchée sur le foyer. C'est pris sur le vif, c'est naturel, mais gracieux et l'on s'y attache. Il y a dans cette figurine une pensée émouvante.*

1er juin 1898.  
Thadée Natanson, *La Revue Blanche*. BNF.

*Notes sur l'art des Salons.*

[...] Avec l'**Hamadryade** étrange et charmante de Mlle Claudel et les bustes de M. Roche, l'ingénieux et délicat artiste, c'est une statue de M. Hansen Jacobsen, l'**Ombre** qui surtout arrêtent le visiteur dans le jardin de la sculpture.[...]

Juin 1898.  
Paul Leprieux, *Art et Décoration*, 1er semestre, pp. 179 à 188. BNF.

*La sculpture décorative aux Salons.*

[...] *La Société Nationale, qui s'adresse à un public plus affiné et plus artiste, tourmenté d'un désir de nouveauté à tout prix, donne à ces excentricités mêmes une certaine saveur, si compliquées qu'elles soient de maniérisme en général. L'influence de Rodin y est souveraine en quelques oeuvres, qui sont comme des ébauches, des débris, des tronçons mutilés ou coupés courts de grande décoration. Que de petits **Michel-Angelots** s'essayant à marcher en des bottes de sept lieues ! On a érigé en génie ce qui autrefois était dû au hasard de l'inachèvement. Ce sont des trucs qu'on se passe et se repasse, et qui excitent l'admiration facile des amis. M. Bourdelle est maître en la matière ; mais on voudrait savoir à quelle*

*oeuvre monumentale aboutiront ces « disjecti membra poetae ». Le Suisse Niederhausern s'arrête aussi à mi-chemin, en une esquisse d'ailleurs pleine d'accent (**Initiation**). Même son compatriote Vibert, auteur d'un savoureux buste d'homme, croit l'améliorer en le déséquilibrant, le tordant, le coupant bizarrement. Les idées pittoresques de Mlles Claudel et Jalliet ne sont pas exemptes, non plus, de toute prétention. Quant à M. Fix-Masseau, il semble, encore plus que M. Bourdelle, s'imaginer que le dernier mot de l'art est de donner à certaines parties de l'oeuvre l'aspect de la matière brute (**Sourire blond**).[...]*

2 juillet 1898.  
Justin Lucas, *Revue Encyclopédique*, n°252. BNF.

*Art et Critique.*

2 - *Le Salon des Salons (1898).*

[...] *D'autres ouvrages, moins discutés peut-être, méritent cependant de retenir l'attention, tels, par exemple, une **Hamadryade**, de Mlle Claudel ; **L'Amour et le Temps**, de M. Dampy ; **Eve caressant son premier enfant** de M. Captier ; [...]*

1898.

Antonin Proust, *Salon de 1898*, Paris, Goupil et Cie, p. 95. AMO.

*La Sculpture.*

[...]

*Mademoiselle Camille Claudel est une élève de Rodin, qui a sa personnalité. Elle apporte dans ce qu'elle fait une vision particulière qui dégage sa pensée, dans ses croquis, plus encore peut-être que dans ses études achevées. [...]*

1898.

Gustave Geffroy, *La Vie Artistique*, 6ème série, 1900, p. 349 - 350. BNF.

*Salon de 1898.*

*A la Société Nationale des Beaux-Arts.*

§VII. *La sculpture.*

*A la Société nationale des Beaux-Arts, le buste d'**Hamadryade**, de Mlle Claudel, donne une extraordinaire impression de vie nerveuse auprès de tous ces marbres polis, usés, alanguis, qui semblent exécutés par le même praticien. Cette fois, une fièvre et une volonté d'artiste se manifestent, les plans du visage, du col, des épaules, de la gorge, portent une marque personnelle imposée à ce beau marbre qui semble doré de soleil. Cette chaleur ambrée convient à la libre fille sculptée par Mlle Claudel. Le visage, d'une expression sauvage, est tout illuminé d'un rire ingénu, naturel. La vivante apparition est bien nommée hamadryade, elle apporte ici avec elle l'humeur joyeuse et farouche des forêts. Une autre oeuvre, un croquis d'après nature, qui est exposé dans la salle de peinture où se trouve la **Geneviève**, de Puvion de Chavannes, fait retrouver un autre aspect du talent varié et profond de l'artiste : c'est une femme agenouillée devant une cheminée, le visage penché vers l'âtre, une délicieuse figurine, rapidement ébauchée, délicieuse et poignante.[...]*

1er janvier 1899.

Camille Mauclair, *Revue des Beaux-Arts et des Lettres*, p.23. AMO.

*Auguste Rodin (sous la direction de Félicien Fagus).*

[...] *Nous avons peu de sculpteurs remarquables, si beaucoup sont remarqués : M. Bartholomé et M. Dampy parmi les consacrés, demeurent seuls avec M. Dalou et peut-être parfois M. Injalbert. Le reste est praticiens et habiles faiseurs. La sculpture française est en déchéance : M. Rodin est de la race des Rude, des Carpeaux et des Barye.*

*Les jeunes gens le comprennent : quelques uns, les meilleurs, le suivront dans la voie audacieuse. Mlle Claudel, M. Alexandre Charpentier, M. Baffier, M. Desbois, M. Pierre Roche, M. Bourdelle ont fait leurs preuves et sont l'espoir le plus sûr du relèvement de leur art, avec des tempéraments très variés : Mlle Claudel tragique et fiévreuse, M. Charpentier énergique et industriel, M. Baffier naïvement expressif, M. Desbois décoratif et abondant, M. Bourdelle incisif et sobre, M. Pierre Roche étonnamment subtil, prenant, délicat et hardi. Il faut y joindre quoique belge M. Georges Minne qui n'est pas à son rang dans l'opinion et*

qui suit seul à Bruxelles une autre tradition que celle de M. Constantin Meunier ou de M. Jef Lambeaux. Ce petit groupe se fortifiera : l'essentiel était de concentrer les conversations d'atelier, les recherches individuelles, sur une oeuvre synthétique exposée résolument en plein Salon, posant franchement la question. Ce que **l'Argenteuil**, **l'Olympia**, **le Déjeuner sur l'herbe** de Manet, les expositions de M. Claude Monet, la première de **Tannhauser**, ont fait pour l'impressionnisme et le drame lyrique, le **Balzac** de M. Rodin le fait pour la sculpture amplifiée. [...]

6 mai 1899.

Firmin Javel, *L'Art français*. BNF.

*Le Salon de 1899.*

*La Société Nationale des Beaux-Arts.*

*La sculpture et les objets d'art.*

[...] On prendra un vif intérêt, parce qu'elles sont exemptes de banalité, à étudier des oeuvres telles que **la Vierge et le Calvaire**, de M. de Saint-Marceaux ; **Vers l'amour**, le groupe si expressif de M. Escoula ; le **saint François d'Assise**, de Mme Besnard ; [...] le **Portrait de M. le comte de M., en costume Henri II**, buste en marbre ; **Clotho**, (la Parque qui répand le fil de la vie), statuette en marbre ; **l'Age mûr**, groupe fantastique, en plâtre ; et la maquette de la statue de Persée, plâtre grandeur nature, envois de Mlle Camille Claudel ; [...]

15 mai 1899.

Charles Saunier, Article sans titre, *La Revue Blanche*, AMR.

*S.N.B.A.*

*Petite gazette d'art.*

*L'art de Rodin paraît au premier abord tellement individualiste qu'il semble peu susceptible d'être assimilé par d'autres artistes. Cependant Rodin a exercé une influence énorme sur nombre de ses confrères et a formé une élève véritable : Mlle Camille Claudel.*

*Tout en gardant son sentiment propre, Mlle Claudel a su s'inspirer de la poignante grandeur du maître : **L'Age Mûr** est en ce sens très remarquable. Plus encore nous plaît cependant **Clotho** qui prend, traduite en marbre, le caractère des plus belles conceptions de la vieille sculpture française et ne serait certes pas désavouée d'un Ligier Richier.*

21 mai 1899.

Maurice Guillemot<sup>14</sup> ou R. Choron, *L'Europe artiste*, 3ème article. AMR.

*Les Salons de 1899.*

*La sculpture.*

[...] Mme Marie Cazin, dont l'art est toujours d'une tristesse douce, d'une mélancolie brumeuse, semble avoir fait ce bronze de **Jeune Fille** pour quelque tombeau antique.

Mlle Claudel, - encore une influence rodinesque à constater, - s'est souvenue d'un dessein [dessin ?] du maître pour la **Clotho**, mais affirme sa haute personnalité, la philosophie symbolique de sa pensée dans l'**Age mûr**. Mme Clément-Carpeaux, qui s'efforce de se rendre digne du nom glorieux qu'elle porte, montre l'ingéniosité de sa manière dans une statuette gracieuse du **Petit Poucet**, accentue son talent dans le **buste de Miss Corser**. [...]

1er juin 1899.

Yvanhoë Rambosson, *La Plume*, n° 243. BNF.

*Les Salons de 1899.*

*Sculpture.*

[...]

Ala Société Nationale, les exposants sont moins nombreux, mais présentent un ensemble de beaucoup supérieur.

[...]

Mlle Camille Claudel est une admirable productrice de chefs-d'oeuvre. **L'Age mûr** est d'un mouvement qu'on n'a pas vu depuis Carpeaux, et le **Portrait de M. le comte de M.** évoque les belles choses à la fois précieuses et fières de la Renaissance.

[...]

1er juin 1899.

Maurice Hamel, *La Revue de Paris*, p. 655 - 656 . BNF.

*Les Salons de 1899.*

[...] L'avenir dira mieux que nous la place définitive qui appartient à Rodin dans l'évolution de l'art français. Dès maintenant nous pouvons constater la vive impulsion qu'a donnée autour de lui son exemple. Un grand artiste ne communique pas son génie, qui est le secret de sa personnalité, mais il stimule les énergies dormantes, il rajeunit les éternelles vérités en les colorant de sa passion actuelle.

Il me semble que les sculpteurs d'aujourd'hui se partagent entre deux tendances différentes. La nature est l'objet commun. Les uns l'étudient avec un amour attentif et qui serre de près la forme, ce qui est fort bien, à condition de ne pas tomber à l'odieuse moulage. Les autres lui imposent l'exagération logique qui seule peut exprimer la passion. Ces derniers se groupent autour de Rodin, et plusieurs sont ses élèves directs. Leur sculpture est vivante, synthétique, colorée : elle traduit l'indépendance de la pensée et l'ardeur de la vie. Elle trouve le style dans l'unité du sentiment qui emporte les parties d'un mouvement continu. Cette force a parfois quelque chose d'excessif et de tendu, paraît insuffisamment disciplinée par le goût : en cela les disciples sont inférieurs au maître dont la puissance s'enveloppe de douceur. Ainsi Bourdelle a modelé fièrement, avec un beau sens de la coloration, les visages hurlants et douloureux qui feront partie d'un **Monument de la Guerre**. Il a pétri d'ombre et de

---

<sup>14</sup> Cet article pose plusieurs problèmes : nous l'avons trouvé aux Archives du Musée Rodin et notre première transcription donnait Maurice Guillemot pour auteur et *dessein* dans le texte. Or les ouvrages de Reine-Marie Paris, ceux de Bruno Gaudichon et Anne Rivière établissent R. Choron pour auteur et transcrivent le mot *dessin*. Par ailleurs, une lettre de Camille Claudel à Maurice Guillemot montre que la sculptrice a lu et compris *dessin*. Lorsque nous avons voulu procéder aux vérifications sur la coupure de presse des Archives du Musée Rodin, celle-ci avait disparu. De plus, cet article n'apparaît pas sur les microfilms des numéros du 21 et 28 mai 1899 de *L'Europe artiste*, conservés à la Bibliothèque Nationale. Nous donnons donc, sous toutes réserves, les deux possibilités.

lumière une tête admirable qu'il appelle la **Pensée active** et qui est bien un être supérieur, d'une beauté intellectuelle. Dans un groupe de **l'Âge mûr**, mademoiselle Claudel égale les hardis statuaires du quinzième siècle par l'éloquence de son réalisme tragique. Une femme jetée en avant de tout son désir tend les bras vers l'homme que la Mort a déjà marqué de sa flétrissure et qu'elle entraîne loin des joies de la vie. Une **Clotho** de marbre n'est pas moins belle d'exécution : ce corps de vieille femme, d'un aplomb original et d'un accent énergique, se dérobe malheureusement sous un écheveau embrouillé. Le buste d'un contemporain en costume Henri II est un marbre fièrement travaillé, vigoureux et d'expression tranchante : le talent viril de l'artiste n'a pas toujours le charme qui s'ajoute à la force quand elle est pleinement maîtresse d'elle-même.

[...] A côté de cette sculpture passionnée de vie et de libres recherches, et qui n'a pas encore fait toutes ses preuves en des oeuvres définitives, persiste une tradition plus calme, forte encore quand elle ne s'alanguit pas de mollesse et de facilité routinières. Le goût et la mesure y dominent ; la passion n'est pas toujours présente. Trop souvent la transposition fait défaut, et la forme conçue pauvrement se dessine par les lignes plus qu'elle ne se modèle par les volumes. Là aussi, d'ailleurs, un renouveau s'annonce.

[...]

1er juin 1899.

M. Bengesco, *L'Oeuvre d'art*, in Danielle Arnoux, *Camille Claudel l'ironique sacrifiée*, Paris, EPEL, 2001, p. 116.

*La sculpture au Salon de 1899.*

*Le groupe fantastique de Mademoiselle Camille Claudel nous montre un homme entraîné vers d'autres destinées, alors que la femme tente de le retenir en évoquant le passé avec amour. Les personnages sont pris dans la réalité la moins séduisante mais les mouvements sont d'une rare éloquence.*

2 juin 1899.

Jean Bernard, *L'Indépendance belge (Bruxelles)*, in *Camille Claudel l'ironique sacrifiée*, *Op. cit.*, p. 116.

*Le Salon de Paris, 5ème visite.*

*Après l'oeuvre de Rodin, si j'avais à manifester une préférence, ce serait pour les trois envois de Mlle Camille Claudel. Eh quoi, une femme ? Pourquoi pas ! Il y a peu d'hommes qui aient cette puissance, ce coup de pouce personnel, cette poésie nerveuse qui font de Mlle Claudel un des grands sculpteurs contemporains. On dit que Mlle Claudel est une élève de Rodin, c'est bien possible. Il faut, dans ce cas féliciter à la fois et le maître et le disciple ; mais ce qu'il y a de certain, c'est que Mlle Claudel a su dégager sa personnalité et on ne retrouve les leçons de l'atelier que dans un souci de modernité heureusement satisfait. L'« **Âge mûr** », groupe en plâtre, est d'un fantastique, d'une philosophie hardies et **Clotho** – la Parque qui répand le fil de la vie – une statuette en marbre – nous donne l'idée vague d'une divinité fatale qui nous entraîne aux travaux de toutes les péripéties. Il faut, cependant que je dise à Mlle Claudel, en toute sincérité, que son buste de marbre, son **Portrait de M. le Comte en costume Henri II**, est plus original que joli – le modèle n'est pas beau, et il a l'air d'un ténor d'opérette. L'artiste pourra me répondre que ce n'est pas sa faute ; assurément, ni la mienne non plus.*

3 juin 1899.

Charles Saunier, *La Revue Populaire des Beaux-Arts*, n°22, p. 337-340. AMO.

*Salon de 1899 : La Sculpture.*

[...]

*Mlle Camille Claudel est très influencée par Rodin, mais ce qui est bien à elle, c'est sa compréhension du fantastique et son intuition de la distribution de l'ombre et de la lumière.*

*L'Âge mûr est, en ce sens, très remarquable. revoir, traduite en marbre, **Clotho**, cette curieuse figure décharnée de Parque prisonnière de ses fils.*

[...]

15 juin 1899.

Gabriel Mourey, *Le Studio*, n° 75, Vol. XVII, p. 3-6. AMO.

*L'art en 1899, deuxième partie : les Salons de Paris.*

[...] *Mlle Claudel, prodiguant les trésors de son imagination ardente dans une Clotho répandant le fil de la vie, l'Âge mûr, groupe fantastique, et plus sage dans le Buste de M. le comte de M... en costume Henri II, montrant une autre face de son merveilleux talent ; [...]*

Juin 1899.

Yvanhoë Rambosson, *L'Art décoratif*, in *Camille Claudel l'ironique sacrifiée*, Op. cit., p.115.

*L'Âge mûr de Mademoiselle Claudel est une sorte de chef-d'oeuvre et son **Portrait** en est une autre. Depuis Carpeaux, on n'a rien fait de plus mouvementé que **L'Âge mûr**. La Jeunesse personnifiée à genoux tend désespérément les bras à l'homme qui s'éloigne d'elle et que la Vieillesse vers laquelle il tombe, à regret attire et guide déjà. Rien de plus dramatique et rien non plus de plus vivant dans le fantastique tant cet homme marche et tant ces deux femmes sont expressives dans leur mouvement.*

*Le **Portrait du comte de Maigret en costume Henri II** est une oeuvre d'une rare arisitocratie. L'attitude est fière, le regard est franc et altier, la bouche sensuelle et sentimentale semble frémir. C'est là une belle chose dans la belle matière d'un marbre unique, poli, luisant et coloré qui tient à la fois du stuc, de l'albâtre et de la cire.*

1899.

Paul Desjardins, *Gazette des Beaux-Arts*, 2ème semestre, p. 283 à 292. BNF.

*Les Salons de 1899, 6ème et dernier article.*

[...] *Ici interviennent M. Rodin, Mlle Camille Claudel, M. Emile Bourdelle ...Ceux-là sont de vrais sculpteurs - le premier surtout, et hors de comparaison [...]*

Juin 1899.

André Fontainas, *Mercure de France*, p.747. BNF.

*Les Salons de 1899.*

[...]

*La sculpture, à la Société Nationale, offre cette étrangeté, à côté de maintes productions de hasard, de réunir des oeuvres de quelques artistes vrais. Mme Cazin, Mme de Frumerie, avec son bon **buste d'Auguste Strindberg**, Mlle Genthe, Mme Vallgren se groupent, avec grâce diversement fortes, autour de Mlle Claudel, de qui, cette année, une oeuvre puissante et tendre, intitulée (pourquoi ?) **l'Âge mûr**, révèle les rares qualités de réalisation plastique, en une belle ligne d'ensemble ferme et comme à la fois flottante, souplesse de ces draperies, coloration expressive du plâtre obtenue au moyen du plus ou moins d'épaisseur de la matière, sûreté harmonieuse dans chaque partie de ce parfait ensemble. C'est là une belle chose, vraiment émouvante et attachante.*

[...]

15 juillet 1899.

Roger Marx, *Revue Encyclopédique Larousse*, p.560. BNF.

*Les Salons de 1899.*

[...] *Le lamentable échec de Falguière a dessillé les yeux et tel qui injurait hier la fière, l'inoubliable image, se prend à l'admettre, presque à la louer aujourd'hui. Il doit venir à M. Rodin quelque réconfort de ce retour de justice et je présume aussi que l'avancement de ses élèves n'est pas sans agréer à sa foi d'art active et militante. Jamais talent féminin n'honora, autant que celui de Mlle Camille Claudel, la sculpture française : outre le sens des belles constructions et la toute-puissance du métier, elle a en partage – le groupe de **l'Âge mûr** l'atteste – le don de la composition, puis une imagination tragique, fantastique, qui enthousiasme en un temps où l'esprit anime si rarement la matière. Car la statuaire contemporaine, prise dans son ensemble et telle que les Salons la divulguent, n'a pas cessé de navrer par son insignifiance. Est-il besoin d'affirmer que nul système exclusif ne dicte ces périodiques doléances. Dès qu'elle ne répond plus au tempérament, la frénésie du mouvement devient forcément stérile. D'ailleurs il n'y a pas à sculpter que l'agitation de la passion et l'horreur du drame. Des ouvrages tout de calme : **Un soir**, de Jean Boucher, **Jeunes Filles**, de Mme Marie Cazin, **l'Étude de Vermaere** – d'autres doués*

*... comme qui dirait de beautés de langueur,*

*Les **Fleurs du Sommeil**, d'Hannaux, **Héro et Léandre**, de Laurent, **Les Violettes** de Larche (si proches par l'inspiration de Grandville et de Walter Crane) avertissent que l'immobilité voulue n'est pas un aveu d'impuissance et que la grâce ne verse dans la mièvrerie que si elle est factice. [...]*

Août 1899.

Louis de Fourcaud, *Revue des Arts décoratifs*, n°8, t. XIX, p. 250. AMO.

*Les Arts décoratifs au Salon de 1899*

*La Sculpture à la Société Nationale des Beaux-Arts.*

[...]

*Sans tant de paroles et de complications, Mlle Claudel, élève de M; Rodin, a sacrifié aussi aux théories romantiques. Sur un terrain découpé, ajouré, comme fait d'une combinaison de pièces de carrosserie contournées, elle nous offre un vieil homme courbé, cheminant à pas lourds et harcelé par la Mort. Derrière lui se traîne sur ses genoux une femme nue, les mains étendues, suppliante. Le titre de l'oeuvre est: **l'Age mûr**. Certes, le talent n'y manque point ; mais je sens encore là une sculpture imaginée pour illustrer une ballade – et je demande pourquoi où la poésie se passe de tout auxiliaire, on fait intervenir la sculpture ? Un autre envoi de Mlle Claudel est une figurine de Parque en marbre blanc, la tête chargée des énormes écheveaux du fil des destinées qu'elle répand, en ondes infinies sur la terre entière. Quel que soit le mérite technique d'un sculpteur, en abordant de pareilles données, il se prive des plus pures ressources expressives de son art. A force d'intellectualisme, il cesse d'être intelligible et plastique : il se livre à la curiosité au lieu de servir l'idéal populaire au sens noble, au antique de ce mot.*

[...]

1899.

Gustave Geffroy, *La Vie Artistique*, 6ème série, 1900, p. 432. BNF.

Salon de 1899.

§XV. La Sculpture.

[...] A la Société Nationale, Mme Besnard nous surprend d'un **Saint François d'Assise** où elle garde tout son talent. De Mlle Claudel, un marbre énergiquement taillé représente un jeune homme en costume Henri II. L'artiste expose aussi une **Parque**, une maquette de la statue de Persée, un **Age mûr**, groupe fantastique, toutes oeuvres d'un mouvement général, d'une force et d'une vie nerveuse singulière.[...]

1er juin 1900.

Gustave Coquiot, *La Plume*, n° 267, p. 334 - 335. BNF.

Critique d'art.

I - Salon de « La Plume »

Les sculpteurs.

M. Rodin est l'auteur du **Vieux Chêne**, petite esquisse en plâtre, qui représente une dryade à cheval sur la jambe tendue d'un chèvre-pied. C'est une joie complète des yeux et de la pensée.

Le maître est ici en effigie, modelé, creusé, fouillé, par Mlle Camille Claudel. On trouvera du reste la reproduction de ce buste incomparable et célèbre dans un prochain numéro de La Plume, numéro exceptionnel consacré à Rodin.

[...]

Juin 1900.

Edmond Pilon, *Iris (revue des Arts et du Livre)*, n° 2. BNF.

Camille Claudel.

Le **buste de Rodin** que Mlle Camille Claudel expose en ce moment, au Salon de la Plume, donne la mesure de son beau et vigoureux talent, noble et fier, d'une grâce si hardie et si neuve dans l'expression. Le masque fouillé, d'une intensité puissante d'humanité et de rêve, traduit, avec simplicité, le visage profond, calme du génie que Rodin promène par le monde et l'art contemporains. Il semblerait, à considérer ce bronze unique, que Mlle Claudel, en même temps qu'elle le modela, aperçut et devina l'idéal de vie ardente et de songe altier qui habite dans ce cerveau où le **Baiser** et les **Portes de l'Enfer** trouvèrent le secret de leur poème.

Avec l'**Etude de nu, la Prière, Clotho, la Vague** et le **Portrait de Paul Claudel**, cette oeuvre consacre la jeune disciple du maître. Mais disciple est impropre. Rodin lui-même l'a dit : Son or est à elle ; elle seule l'a trouvé. Parente, en effet, est-elle plutôt de ce robuste et grand artiste qui lui montra la voie. Et, si Rodin, à cette heure, mérite un hommage de tous ceux qui comprirent ses sublimes révoltes, que cet hommage soit le buste admirable dont nous parlons et qui vaut bien de figurer, ainsi que la plus explicative des icônes, au milieu de l'exposition de la place de l'Alma.

Juin 1900.

Camille Mauclair, *La Grande Revue de l'Exposition*. BNF.

La Décennale Française.

[...]

*Et c'est aussi une noble sculpture que la nôtre. Elle aussi a piétiné dans l'académisme, mais elle est féconde, traditionnelle du vrai style de France, malgré les rechutes et les timidités. Elle est dominée par quelques beaux créateurs, et le peuple blanc qu'elle érige sous la lumière des vastes coupoles dresse un geste unanimement fier. Voici Denys Puech, souple, gracile et prestant ; Saint-Marceaux, sérieux et net ; Injalbert capable de robustesses larges ; Barrias, dont la Nature se dévoilant est vraiment d'une haute pensée ; Boucher, Lenoir, Verlet ; voici Antonin Mercié, souvent emphatique mais capable de la belle figure de la **France blessée s'appuyant sur Jeanne d'Arc** ; voici le subtil et savant Henri Cros, Jean Carriès, génie trop vite fauché, Jean Dampy, à la science profonde, Paul Dubois, aux figures pures, au caractère d'artiste irréprochable ; Falguière, inégal, mais laissant le **Larochejaquelein** d'une si intelligente finesse ; Frémiet, fort et grave statuaire du **Saint Georges** ; Dalou enfin, les dominant de sa puissance, de son inspiration si forte, si saine, si proche du beau et large sens de la nature, Dalou, dont le matérialisme pensif a touché parfois à la génialité. Autour de lui quelques jeunes, Félix Charpentier, Gardet, Fix-Masseau, Bourdelle, Mme Besnard, Mme Cazin, l'exquis Pierre Roche, l'original Alexandre Charpentier, Desbois, Carabin, le pensif Bartholomé, la tragique Mlle Camille Claudel. L'ensemble est puissant et fécond, emporté par un grand sentiment décoratif, par le goût de la simplification expressive, de l'interprétation large des modelés [...]*

10 août 1900.

Maurice Demaison, *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 41, p. 117. BNF.

*L'exposition universelle.*

*La Sculpture.*

## II

*L'exposition décennale française.*

[...]

*On n'attend pas que dans ces courtes notes, nous passions en revue toutes les oeuvres intéressantes de la « décennale ». Exposées pour la plupart dans les derniers Salons, elles sont encore présentes à toutes les mémoires. Personne n'a oublié les masques si expressifs de M. Emile Bourdelle ; les marbres, d'une étonnante virtuosité, qu'a signés M. Escoula ; les bas-reliefs et surtout la **Pleureuse**, où Mme Marie Cazin a su faire passer un peu du charme poétique qu'on admire dans les peintures de l'auteur de **Judith** ; les fines nudités de M. Antonin Carlès ; les statuettes, si amoureusement modelées, de Mlle Camille Claudel ; les oeuvres de MM. Agathon Léonard, Hector Lemaire, Michel, Turcan, Longepied, Tony Noël ; [...]*

15 août 1900.

Gustave Coquiott, *La Plume*, n° 272, p. 527. BNF.

*La Sculpture à la décennale.*

*[...] Et, pour commencer, dirai-je de M. Barrias que sa force est faiblesse et que sa science est pédantisme ? Non, laissons se dessécher sur cette tête chenue le vieux laurier qu'y posèrent des mains impies, et revoyons de préférence le **Monument aux Morts**, de Bartholomé, et les grès de Carriès et les fines et exquises statuettes de Carabin. Véridiques oeuvres d'art, elles sont, en effet, charmées ces choses comme il en est encore, tout de suite, des admirables envois d'Alexandre Charpentier, de Mlle Camille Claudel et d'Henri Cros.*

[...]

1900.

Gustave Geffroy, *La Vie Artistique*, 7ème série, 1901, p. 291. BNF.

L'exposition de 1900.

§ III. L'exposition décennale de la Sculpture, L'école française.

[...] Et Mlle Camille Claudel, qui a traduit en marbre la **Profonde Pensée**, expose une autre statuette le **Rêve au coin du feu**, qui ne le cède en rien à la première pour la grâce robuste, pour la magnifique expression vivante que l'artiste donne à chaque fragment qu'elle ébauche comme à chaque oeuvre qu'elle achève.[...]

13 novembre 1900.

Jules Rais, *Le Siècle*. BNF.

*Les Beaux-Arts à l'Exposition - (12ème et dernier article)*

*Post-scripta : notes sur l'exposition décennale, l'Art décoratif et l'Architecture.*

[...]

## II

*C'est grand pitié de voir les contorsions d'un peuple de géants blancs sous le jour cru du Grand Palais : un Olympe aux Incohérents. Au centre du hall un symbolisme à trois degrés érige Hugo sur un rocher, qu'escaladent des créatures allégoriques brandissant des accessoires : si bien qu'en définitive, voilà pour figurer le poète et le génie modernes une trompette et trois masques.*

*Est-ce là l'aboutissement nécessaire d'une tradition à quoi cependant MM. Frémiet, Dalou, Lenoir, Gardet, prêtent leur vigueur, M. Dubois, sa stricte élégance, Falguière, MM. Boucher, de Saint-Marceaux, Injalbert, Puech, Félix Charpentier, Verlet, etc., leurs grâces plus ou moins savoureuses ou mièvres ? On peut le craindre. Sera-ce assez de l'enseignement d'un Rodin pour la sauver ? Nul doute, quand la jeune sculpture peut se glorifier des ouvrages de MM. Bourdelle, Théodore Rivière, Damp, Pierre Roche, Alexandre Charpentier, Desbois, Fix-Masseau, Henri Cros, Roger Bloche, Carabin, Escoula, de Mmes Besnard, Cazin, de Mlle Claudel.[...]*

23 décembre 1900.

Article non signé, *Le Cri de Paris*. AMR.

*Passons l'eau pour aller admirer un Bonaparte au « Salon des 100 », les belles étrennes qu'a réunies Karl Boës : Rodin y a ses admirables petits bronzes, Victor Prouvé et Mme Vallgren, des reliures, Belville des cuirs estampés, Thesmar des émaux cloisonnés. Et ça et là, des peintures, des sculptures signées de Bellery-Desfontaines, de Bourdelle, de Vallgren et de Mlle Claudel.*

Juin 1901.

Yvanhoë Rambosson, *L'Art Décoratif*. BNF.

*La Sculpture*

[...] *Dans l'ancien Salon des Champs Elysées, il faut déplorer l'absence de Mlle Claudel si heureusement influencée par l'art de Rodin dont elle a surpris le secret en gardant des choses une vision très personnelle. M. Desbois aussi est absent,[...]*

17 août 1901.

Camille Mauclair, *Revue universelle*, n°33, p. 773. AMO.

*Auguste Rodin, son oeuvre son milieu, son influence.*

[...]

*Les sculpteurs s'étonnent de Rodin et l'admirent avec quelque frayeur. Il exaspère l'école, inquiète sa génération et enthousiasme les jeunes gens. L'école ne lui pardonne pas de s'être fait lui-même et de montrer par son interprétation profonde des thèmes classique*

*l'inanité de l'enseignement académique. Tantôt elle lui reprochait de mouler sur nature L'Age d'airain, tant le morceau est parfait, et tantôt elle lui reproche devant le Balzac de ne pas savoir dessiner.*

*Mais des hommes comme Jean-Paul Laurens (qui fut son maître et est à l'Institut le seul représentant d'un bel art vrai), comme Dalou, qui est son ami, le respectent et le saluent. Alexandre Charpentier, qui a travaillé avec lui longtemps et qui, après avoir signé de beaux morceaux comme le Narcisse ou Les Boulangers, a témoigné d'un goût surprenant dans la sculpture décorative et appliquée au mobilier, Alexandre Charpentier est, dans toutes ses figurines souples et nerveuses, inspiré des principes de Rodin. Le talent si énergique, si vibrant, si passionné de Mlle Camille Claudel a largement puisé aux mêmes sources. Elle est nourrie de cet enseignement, auquel s'accorde sa riche et libre nature d'artiste. Emile Bourdelle, peintre et statuaire, est encore un fervent de Rodin, et aussi Georges Minne, l'artiste gantois et M. de Niederhausern, et d'autres encore, dont nul n'est plus intéressant que Pierre Roche. [...]*

3ème trimestre 1901.

Camille Mauclair, *la Revue des Revues*, in *Dossier Camille Claudel, Op. cit.*, p. 185-186.

*L'Art des femmes peintres et sculpteurs.*

*Mademoiselle Claudel, soeur de l'écrivain lyrique Paul Claudel auteur de l'Arbre et de Connaissance de l'Est dont il a été parlé ici, partage les qualités de puissance tragique de son frère. Elle expose, depuis dix ans, des oeuvres qui l'ont placée d'emblée au Sociétariat de la Société Nationale et qui lui ont assuré le renom d'un des trois ou quatre sculpteurs que notre époque puisse revendiquer avec Roche, Bartholomé et Charpentier dans la génération récente.*

*Mademoiselle Claudel a un don prestigieux de statuaire. C'est un des talents les plus énergiques, les plus serrés, les plus originaux qu'on puisse citer dans l'école française. Depuis sa Valse, si nerveusement entraînant, jusqu'à son admirable et étrange composition des trois petites femmes chuchotant avec mystère dans un angle de rocher, vue au Salon il y a quatre ou cinq ans, jusqu'à ses bustes si vigoureusement modelés, elle a donné des preuves de volonté de science et de haute intellectualité. Elle comprend pleinement tout le sens silencieux de la matière bronze ou marbre, et elle y fouille avec une violence exceptionnelle des figures tourmentées, rugueuses, crispées, crispantes, qui ne ressemblent à celles d'aucun sculpteur et qui frémissent d'une vitalité fiévreuse. Un tel art saisit l'âme par la profonde intensité de son affirmation. Lorraine, de robuste race agreste, Mademoiselle Claudel est une solitaire jeune femme au visage simple et fin éclairé par deux yeux d'une bleuïté claire, où se réfléchit la faculté maîtresse de la contemplation et elle porte en elle et sur elle toute l'annonce du monde de créatures passionnées ou méditatives qu'elle engendre. Comme son frère, elle enclôt des rêves singuliers, des visions d'un lyrisme exceptionnel, outrancier, austère, dans une forme décorative aussi savante qu'osée. On a dit de Mademoiselle Claudel qu'elle avait plus que du talent, une lueur de génialité : c'est probablement vrai, il flotte autour de ses oeuvres une sorte d'atmosphère mentale qui y ressemble, et leur aspect abrupt, leur silhouette fruste, imposée là avec une magnifique lourdeur, avec la noble brutalité du bronze et de la pierre, posant de tout le poids de leurs façonnements aux grands plans, tout y dégage l'esprit de la matière avec cette aisance qui est le propre de l'inspiration planante. C'est de la sculpture héroïque : Mademoiselle Claudel est la femme artiste la plus considérable de l'heure présente.*

1er mai 1902.

Tristan Klingsor, *La Plume*, n° 313. BNF.

*Les Salons de 1902. La Société Nationale.*

*[...] Il [Louis Dejean] se montre, en son groupe de deux têtes souriantes, de l'école de Rodin, mais plus épris de lumière et de grâce formelle ; car Rodin, dont il est malaisé de juger isolées les Ombres, fait ici école ; Pierre Roche le suit en son expressive tête de Danton ; Mlle Camille Claudel en son groupe de Persée et la Gorgone, et Bourdelle en sa Guerre où il dépasse peut-être le but en voulant se hausser à la puissance, mais qui témoigne néanmoins d'un effort sincère de bel artiste.[...]*

10 mai 1902.

Gustave Babin, *La Revue de l'art ancien et moderne*, T. 11. BNF.

*Les Salons de 1902.*

*La Sculpture.*

[...] *A gauche, c'est un groupe de Mlle Camille Claudel, **Persée et la Gorgone**, un peu dégingandé d'arrangement, mais d'une conception originale.*

*Le héros, d'une sveltesse nerveuse d'athlète, dressé au-dessus du corps, strapassé et tremblant du dernier spasme du monstre qu'il vient de vaincre, élève de la main droite son bouclier poli, pour y mirer, confondus, son visage de fier belluaire et le hideux chef aux cheveux serpentins de la Gorgone, comme s'il craignait encore de regarder en face ce masque horrifique. Le sang jaillissant de la gorge béante alourdit l'écharpe qui coule de l'épaule aux reins du guerrier, autour de son corps souple, tout frémissant d'ardeur brutale et de vie. Et si ce n'est pas là, sans doute, une oeuvre complète en tous points, c'est du moins une chose devant laquelle on ne peut se défendre d'une sympathie mêlée de quelque admiration.*

[...]

Juin 1902.

J. Valmy-Baysse, *La Nouvelle Revue moderne*. BNF.

*Le mois artistique*

*Société Nationale des Beaux-Arts - Salon de 1902.*

[...] *La sculpture ne brille pas par des oeuvres de premier ordre : M. E. Bourdelle est un talent original, qui, jadis, montra sa haine de la banalité, et c'est cette haine qui lui a fait commettre cette année une de ces formidables erreurs qui suffisent à abattre une réputation : **La Guerre**, dans laquelle il prétend atteindre à l'extrême puissance, n'est autre chose qu'une lourde excentricité : certes, je n'opposerai pas à E. Bourdelle, le canon de Lysippe ; mais il me permettra bien de sourire devant les anatomies imprévues qu'il a voulu nous servir ; le **monument de Rodin**, par Niederhausern-Rodo, après maintes péripéties est en cours d'exécution, et ne vaut guère mieux que l'oeuvre de Bourdelle ; Mlle Claudel a un groupe en marbre, **Persée et la Gorgone**, d'une ligne molle et quelques bustes médiocres ; Lucien, Schnegg, dont j'aime le talent, n'est guère en progrès avec le **monument de J. Stegg**, et de son frère Gaston Schnegg je préfère les envois antérieurs ; [...] et maintenant saluons les grands sculpteurs - Injalbert, Escoula, Aubé, Léonard, Jef Lambeaux, Marcel Jacques, bons ouvriers, au métier impeccable, et voilà tout ;*

[...]

*Et j'en ai presque fini avec le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts ; peut-être me reprochera-t-on d'avoir négligé la sculpture, mais j'ai une excuse toute prête : là où il y a peu de chose...*

[...]

2ème semestre 1902.

Henry Marcel, *Gazette des Beaux-Arts*, p. 123 - 141. BNF.

[...] *Mlle Claudel a cherché, dans son **Persée vainqueur de Méduse**, le style ramassé et nerveux de la Grèce archaïque ; mais son héros est d'un galbe bien rachitique, et l'horreur du masque hagard, hérissé de serpents, s'atténue de toute la vulgarité d'un type de mégère*  
[...]

Edmond Claris, *De l'impressionnisme en sculpture*, Paris, Editions de La Nouvelle Revue, 1902. BNF.

*Lettres et opinions de Rodin, Rosso, Constantin Meunier, Bartholomé, Frémiet, J. Desbois, Félix Charpentier, Camille Claudel, Claude Monet, C. Pissarro, J.-F. Rafaëlli, L.-W. Hawkins, G. Geffroy, Camille de Sainte-Croix, Arsène Alexandre, Camille Lemonnier, Octave Uzanne, Armand Dayot, E. Müntz Faure, Noblet et Rouart.*

Il s'agit d'un résumé de l'enquête parue en juin 1901 dans *La Nouvelle Revue*.

Question posée : « *Pensez-vous, comme Baudelaire, que les sculpteurs doivent se borner à un art ornemental, restreint à la recherche d'un idéal de beauté, à la combinaison de formes harmonieuses, ou s'ils doivent relever le défi du poète en s'attaquant à la réalité, à la science des valeurs, à la perspective ? En un mot, la sculpture peut-elle et doit-elle rivaliser avec la peinture ?* »

[...]

*Faut-il nous défendre d'avoir voulu résoudre un problème, formuler une théorie ? Nous préférons simplement constater que Félix Charpentier et Mlle Claudel, dont nous allons reproduire la réponse, affirment avec Rodin et Rosso que l'artiste doit avant tout s'inspirer de la nature et de lui-même.*

*Voici la lettre de Félix Charpentier :*

*Ce serait avec le plus grand plaisir que je répondrais à votre question, si ma réponse pouvait être tout autre qu'une appréciation absolument personnelle qui n'apporterait aucune solution à votre enquête, comme d'ailleurs toutes les réponses que vous pouvez recevoir, chacun jugeant avec son sentiment.*

*Félix Charpentier*

*Mlle Camille Claudel, l'élève de Rodin, nous répond :*

*Je ne comprends rien aux questions théoriques en matière d'art. Je me borne à la pratique. Je laisse à d'autres - qui n'y comprennent pas plus que moi - le soin de discuter ces points oiseux.*

*Croyez à ma parfaite ignorance.*

*Camille Claudel*

1er mai 1903.

Gabrielle Reval, *Fémina*, n° 35, p. 520 - 521. BNF.

*Les Artistes femmes au Salon de 1903.*

*A la peinture comme à la sculpture, les représentants du sexe féminin sont en nombre aux deux Salons de cette année. De cette belle phalange d'artistes femmes, nous avons détaché ici quelques silhouettes aimées du public que notre photographe a été croquer dans leurs ateliers. N'est-il pas intéressant de voir, à côté de l'oeuvre elle-même, l'artiste dans le milieu familial où elle vit et où elle travaille ?*

Portraits de :

Mlle Louise Abbéma ; Mlle Louise Breslau ; Mlle Camille Claudel ; Mme Clément-Carpeaux ; Mme Coutan-Montorgueil ; Mme Maximilienne Guyon ; Mme Juana Romani.

*Madame Maximilienne Guyon : « Osez être sincère, Madame, vous savez que c'est le reproche fait à toutes les femmes, artistes ou écrivains, de ne pas exprimer ce qu'elles sentent. » « Je cherche, me répond Madame Maximilienne Guyon, mais je suis si peu femme, j'ai dû, très jeune, travailler et prendre pour tous les miens des résolutions qui appartiennent au chef de famille. La vie et la nécessité ont fait de moi, moralement, un homme, et c'est si vrai que mon petit enfant me voyant un jour étendue dans un fauteuil, fatiguée et dolente, me dit : « Maman, comme ça tu ressembles à une dame ! ». Je crois que ce bambin là, a tout simplement défini le vrai féminisme, celui de sa mère. »*

*Mademoiselle Camille Claudel.*

*Quai de Béthune, dans ce coin pittoresque et seigneurial du vieux Paris, dans le décor paisible de la Seine, qui traîne avec elle l'odeur des pommes, emplissant les bateaux, Mlle Claudel travaille à son envoi du Salon.*

*J'entre, dans ce rez-de-chaussée, qu'un caprice d'artiste a changé en atelier. Je n'aperçois d'abord qu'une forme confuse, penchée sur un marbre et des cheveux châtain noués d'un ruban cerise.*

– Vous me trouvez au travail ; excusez la poussière de mon corsage, c'est moi-même qui sculpte le marbre ; j'ai horreur de confier une oeuvre au « zèle » du praticien, dit la jeune artiste, en posant la lime.

– Ce travail est dur ! Si le modelage de la glaise est déjà fatigant pour une femme, que dire de ce travail, à même le marbre. Vous devez être la seule, Mademoiselle, à oser tailler la matière ?

– Que voulez-vous, c'est une affaire de conscience ; je ne veux livrer qu'une oeuvre dont je sois pleinement satisfaite.

– Ce groupe est votre envoi ? Mademoiselle.

– Oui, répond l'artiste, qui fait tourner lentement la selle : c'est **Vertumne et Pomone**.

Le groupe de marbre blanc est merveilleux par sa grâce et sa puissance. Le torse de l'adolescent vit et palpite ; avec quelle adoration passionnée, le jeune homme soutient la femme défaillante. C'est d'une pureté de lignes incomparable.

Mlle Claudel sourit, ses yeux se tournent vers moi : deux yeux magnifiques, d'un vert pâle, qui évoque les jeunes pousses des forêts. Ces yeux surprennent par leur clarté, ils ont un charme virgilien, puisqu'ils évoquent tout de suite la fraîcheur des bois. Mais au moment même où le regard vous attire, un geste instinctif de l'artiste semble arrêter l'élan de sa sympathie, et l'on reste avec cette impression bizarre d'une nature profondément personnelle, qui vous attire par sa grâce et vous repousse par sauvagerie. Tout le caractère de Mlle Claudel est dans ce retrait un peu farouche.

Venue de Nogent à l'âge de quinze ans, la fillette, qui là-bas sculptait dans la glaise d'une tuilerie des figurines étonnantes, est aujourd'hui l'un des plus grands sculpteurs français. Par son tempérament original, sa sensibilité, sa puissance de conception, et la beauté de son art, Mlle Claudel est une figure complète du génie féminin.

Article accompagné d'une photographie légendée de Camille Claudel taillant **Vertumne et Pomone** : « une des plus intéressantes physionomies de femmes artistes de ce temps. Elle envoie cette année **Vertumne et Pomone**, un marbre, remarquable par sa grâce et sa puissance. »

12 mai 1903.

André Michel, *Feuilleton du Journal des Débats*. AMO.

*Promenades aux Salons.*

### III.

De l'**Adolescence** de M. Thomas à l'**Age mûr** de Mlle Claudel, on passe brusquement d'un pôle à l'autre de notre école de sculpture, s'il est permis de donner le nom d'école à un ensemble d'oeuvres si peu coordonnées. Dans la première, les traditions des ateliers classiques de la première moitié du dix-neuvième siècle sont encore vivantes ; le romantisme pittoresque et rodinesque s'agite et frétille désespérément dans la seconde. [...]

Entre cette **Adolescence** et l'**Age mûr** de Mlle Claudel, il y a Baccio Bandinelli et Rodin, la **Porte de l'Enfer**, et tout ce que l'art de Rodin a exprimé de la sensibilité trépidante et inquiète de nos contemporains. L'**Age mûr**, c'est un petit groupe de bronze, – ou plutôt c'est trois statuettes en bronze, placées à la queue leu-leu mais reliées par une action commune. Un homme qui a passé la quarantaine suit avec tous les signes d'un sombre désespoir un fantôme décharné, une vieille femme qui l'entraîne, cependant que derrière lui, agenouillée et vainement suppliante, une femme plus jeune lui tend éperdument les bras. Il ne la voit plus, ou plutôt il détourne d'elle ses yeux voilés de larmes, et, de son bras ramené en arrière, il lui fait un geste de regret et de définitif adieu...et il suit l'autre, comme un condamné à mort le bourreau. Ah ! comme il est dur de vieillir. Je n'ai pas l'honneur de connaître Mlle Claudel ; je crois qu'elle est, et je lui souhaite d'être, encore très jeune ; mais son **Age mûr** ressemble à l'oeuvre d'un romantique quadragénaire récalcitrant et révolté. Et, pour mieux exprimer cette révolte et ce drame, elle a fait saillir les veines, les tendons et les muscles ; elle a tantôt accusé les saillies, tantôt brusquement troué la peau de cavités profondes ; elle a modelé avec une véhémence un peu désordonnée les corps

douloureux et décrépits – c'est ici de la sculpture de sentiment, à rapprocher du **Beethoven** de M. Bourdeille [...]

1er juin 1903.

Romain Rolland, *La Revue de Paris*, p : 667. BNF.

*Les Salons de 1903.*

[...] Aux « Artiste français », le fronton de M. Sicard, pour le lycée de jeunes filles de Tours, est un heureux essai pour sortir de la convention académique habituelle à ces sortes de décoration. C'est un groupe de jeunes écolières, étudiant, ou causant. La composition a des vides et des faiblesses ; le fond de verdure est un peu lourd ; mais certains détails sont charmants : ainsi l'aimable figure de jeune fille assise, regardant dans le vague, rêvant, souriant à peine, ou la fillette debout et accoudée. Et le joli sujet ! comme il change agréablement des niaiseries gréco-romaines ! - La **Pesée** de M. d'Houdain, plaît par le beau travail du marbre et le mouvement harmonieux. Sa statue de **Jeune Fille** nue est fade, mais élégante.

- Le groupe de bronze de mademoiselle Claudel, **l'Âge mûr**, a de grandes qualités : de la force, une impétuosité de vague qui se rue, de la passion, de la tristesse, mais un goût vraiment trop décidé de la laideur, et je ne sais quoi de mou dans la nervosité, de lâché, d'improvisé, qui est un peu la caricature du génie de Rodin.

[...]

7 juin 1903.

A. M., *La Petite Gironde*. AMR.

[...] Mlle Claudel est élève de Rodin ; cela saute aux yeux quand on considère son groupe énergiques de **l'Âge mûr**. [...]

C'est qu'ils sont en bien petit nombre, hélas ! les sculpteurs qui ne s'inspirent ni de Rodin, ni de Falguière, ni de Mercié, ni de Frémiet, ni de Gérôme ! La monotonie, le déjà-vu des mouvements et des attitudes sont fatigants. On cherche avec une sorte de morne désespérance dans cet immense déballage, l'oeuvre un peu personnelle qui repose l'oeil et l'esprit. [...]

15 juin 1903.

Adolphe Dervaux, *La Plume*, n°340, p.670. BNF.

*Les Salons de 1903 : les Artistes français - La sculpture.*

Mièvrerie, formes moulées, pastiches de nature appauvrie : jambes, torses et poses appris à l'Ecole, donnés par le modèle habitué : souvenirs de la statuaire à succès du patron... !

La mer d'horreur de ce Salon cache sinon des perles au moins quelques oeuvres d'art.

M. Causse a fait une **Eve** en pierre d'une grande simplicité. [...] Je veux citer sympathiquement, MM. Cros, Moreau-Vauthier, Loiseau, Laurent Daragon, Octobre, Devié, Mmes Syamour et Claudel.

Juin 1903.

Charles Morice, *Mercure de France*, p. 691. BNF.

*Le Salon des Artistes français.*

*Parmi les oeuvres sculpturales, c'est Mademoiselle Camille Claudel qui nous retiendrait le plus utilement. Son groupe en bronze, l'Age mûr, marqué d'une frémissante amertume, est digne du beau nom que s'est fait cette vaillante femme. On lui reproche de ressembler à Rodin. Ces gens sont admirables qui veulent tous que tout le monde ne vienne de personne. Combien plus justement blâmerais-je les artistes qui seraient restés insensibles à la leçon du plus grand statuaire du siècle ! Et combien il est à regretter que ses élèves soient si rares ! On peut toutefois relever dans l'Age mûr un parti-pris excessif de disgrâce physique. Ces doigts des mains et des pieds noués et malades, ces chairs hâlées et flétries n'ajoutent rien à l'effet sombre de dramatique tristesse que les gestes suffisaient à nous suggérer.*

Maurice Hamel et Arsène Alexandre, *Les Salons de 1903*, Paris, Goupil et Cie, 1903. AMO.

Arsène Alexandre - S.A.F.

*La Sculpture.*

*[...] De révélation de nouveaux talents, point. D'oeuvres importantes des maîtres consacrés, guère. De ces morceaux qui surprennent par la beauté de l'idée ou la simplicité de l'exécution, aucun. Mais qu'allons-nous parler de simplicité ? Il semble que ce soit une notion qui aille se perdant de plus en plus dans notre école de sculpture. La grimace y remplace la force, la contorsion paraît être le seul moyen dramatique auquel on songe à recourir, et quant à la beauté, prise dans son acception restreinte de la grâce, elle s'oriente vers l'affectation la plus mièvre, et l'on tombe en pleine fadeur. La sculpture française n'a presque plus rien à envier, à ce point de vue, à celle de l'Italie contemporaine. Nous sommes bientôt au dernier point de la statuette agrandie, de la molle et insignifiante anecdote. Le jugement, dans son ensemble, paraîtra peut-être un peu sévère ; pour ceux qui, comme nous, auront étudié attentivement le Salon de 1903, la revue que nous allons passer des oeuvres les plus notables paraîtra, par contre, trop indulgente et trop flatteuse.*

*[...]*

*Seule la grande supériorité de l'exécution leur donnerait la raison d'être suprême qui est la beauté. Mais il faut bien dire que l'exécution est partout à peu près uniforme, de même que le répertoire des idées est restreint.*

*Hâtons-nous donc, lorsque nous rencontrons un groupe comme ceux de MM. Ségoffin, d'Houdain, Mademoiselle Camille Claudel, ou un ensemble de figures comme la fontaine de M. Jean Hugues, de les considérer avec un peu plus d'attention et de les commenter moins brièvement.*

*Un de leurs mérites, et non des moindres, est de ne pas ressembler, comme silhouette, à la plupart des autres oeuvres.[...]*

*Autre exemple, notablement inférieur : M. Chorel a voulu, nous dit la pancarte, raconter, en deux figures : **L'homme se dégageant de l'emprise de la femme**. Sans cette explication, nous aurions pu penser à quelque scène de jalousie un peu mouvementée, voilà tout.*

*Le groupe de Mademoiselle Camille Claudel n'est pas moins philosophique de tendance, mais on y voit assez clairement que l'homme est entraîné par une figure inexorable, et suivi par une autre figure qui le veut retenir, en se traînant sur les genoux. La composition, admirable de ligne et de mouvement, se dispenserait d'explication, car elle est émouvante, triomphante à l'extrême. On peut y voir l'homme entre ses destinées, celle qu'il sait cruelle, et celle, douce et aimante, qu'il n'a pas su voir, ou toute autre idée de ce genre. Mais il suffit que cette oeuvre d'une grande artiste cause une vive impression. Un peu de vague ne messied pas à la terreur.[...]*

*Voilà signalées les meilleures oeuvres ou les plus originales. Il en est d'autres qui ne sont pas dépourvues de mérite. Nous reconnâtrons même qu'elles en sont remplies. Mais la difficulté est de les différencier les unes des autres par quelque accent vraiment personnel.*

*[...]*

Article accompagné d'une photographie légendée : *Mlle C. Claudel. L'Age mûr ;– groupe, bronze – (n° 2658).*

2ème semestre 1903.

Henry Cochin, *Gazette des Beaux-Arts, 2ème et dernier article*, p. 20-52. BNF.

*Quelques réflexions sur les Salons.*

[...] *Et la forme, tout justement, est une chose que l'on ne peut guère retirer à une statue ; elle est la statue même ; on a beau ruser, tricher avec la nature, comme il arrive à ce grand homme qui aime tant à surprendre ses humbles adorateurs, M. Rodin, absent d'ici, et que je retrouve seulement en de nombreux imitateurs, – et, en passant, parmi ceux-ci, je salue le talent de Mlle Claudel ; – on a beau donner à son oeuvre l'aspect général d'une coulée infâme de bronze ou d'un marbre fruste, – ce que fait cette année, à son tour, l'ingénieur M. de Saint Marceaux ; – avec ou sans voile, la forme reste toujours l'élément même de la sculpture[...]*

15 décembre 1903.

Mécislas Golberg, *La Plume*. BNF.

*Les peintres du Salon d'automne (suite)*

[...]

*N.B.– Il y a aussi la section de sculpture ! Mais pour compenser les qualités de la section de peinture, elle est nulle, faible et sans caractère. Il y a M. Fix-Masseau, le roi d'automne, et autour de lui des plaquettes, des plâtres, plus ou moins médiocres, des marbres mauvais, des bronzes lourds. On sent des éliminations volontaires qui ne devraient pourtant pas exister. Nous n'avons vu ni les oeuvres d'Emile Bourdelle qui pourtant dans la génération occupe une place si importante ni ceux de Mlle Claudel, ni ceux de M. Mayol, discutables mais significatifs, ni même ceux de M. Charmay, ce Puech de tristesse et de mélancolie. [...]*

15 octobre 1904.

Zakouski, *La Vie Parisienne*. BNF.

*Salon d'Automne.*

*A travers la semaine.*

*Mercredi.*

*Vous pourrez vous rendre à ce Salon d'automne, dont on vous aura autant rabattu les oreilles que de la nouvelle station du Métro de la place de l'Opéra. Je vous conseille même de ne pas trop en rire, ni d'en revenir avec des airs scandalisés, des mines de n'y rien comprendre. Vous risqueriez de passer pour des sots. Ce Salon d'Automne donne subitement leur véritable importance à ces artistes d'avant-garde, dont quelques uns sont loins d'être des inconnus, même dans le grand public, et dont beaucoup d'autres se révéleront. [...] Vous verrez aussi le bronze d'une statuette de Mlle Claudel, une artiste dont on pourrait dire qu'elle a du génie, si le mot n'avait été trop employé, et qui vous montre une petite **Fortune**, qui semble, avec sa finesse et sa puissance, quelque nudité de Watteau s'esquivant d'un bloc de Rodin.[...]*

15 octobre 1904.

Le Casseur de Pierre, *L'Action*. AMO.

*Le Salon d'Automne.*

*La Sculpture.*

[...]

Mme Claudel a de jolis bronzes, notamment la **Fortune**, qui sert de réclame à un marchand du Boulevard auquel on a permis la pose d'une plaque portant son nom et son adresse, il n'y manque que le prix et le taux de l'escompte pour la vente en gros.

[...]

1er novembre 1904.

Le Casseur de Pierre, *L'Action*. AMO.

*Causeries du Casseur de Pierre : échos du Salon d'Automne.*

[...]

Mlle Camille Claudel m'écrit, spirituellement, qu'elle est bien heureuse que **La Fortune** (c'est le titre de sa jolie composition), qui lui échappe toujours, puisse servir de réclame à un autre...

[...]

Décembre 1904.

Camille Mauclair, *L'Art Décoratif*, p. 229. BNF.

*La Peinture et la Sculpture au Salon d'automne.*

[...] A la sculpture peu d'oeuvres intéressantes [...] une très belle chose de Mlle Claudel, [...]

1er avril 1905.

Octave Mirbeau, *La Revue*, in *Combats Esthétiques*, *Op. cit.*, p.395.

*Aristide Maillol*

[...]

## VIII

[...]

Mais - on dira tout ce qu'on voudra - ce que le progrès ne veut pas, ce que je n'admets absolument point, c'est qu'un sculpteur, par exemple, puisse se vanter d'être un artiste complet, s'il n'est d'abord, avant tout, un parfait ouvrier manuel... c'est-à-dire un dompteur de la matière... Evidemment c'est très bien de modeler sa terre et, une fois modelée, de la confier au bonhomme qui la cuit dans son four, au fondeur qui la fond en bronze - vous avez vu comment ? - au mouleur qui la moule en plâtre... Mais, c'est mieux, je vous en réponds, de tailler sa figure, bravement, soi-même, à même le bloc de pierre ou de marbre... Or, aucun ne le fait, aucun ne sait le faire... et il faut que ce soit une femme, Mlle Claudel, qui leur donne à tous, de temps en temps, cet exemple magnifique, que personne ne suit, d'ailleurs... « C'est fou, disent-ils... et à quoi bon ? » Mais c'est la santé, la noblesse, la grandeur de notre métier... Ils ne comprennent donc pas cette joie forte, puissante, grisante, créatrice, qu'un bon manche de maillet fait circuler généreusement, du bras au coeur, et du coeur au cerveau ?... Du reste, la plupart d'entre eux ne modèlent même plus... C'est fou aussi, sans doute, et à quoi bon se salir les mains, à rouler sa petite boulette de terre, entre les doigts... quand on peut si bien faire autrement ?... La force des choses veut qu'ils ne soient même plus des sculpteurs, mais de véritables entrepreneurs de sculpture... Ils accaparent les commandes de l'Etat, trustent les bustes, les tombeaux des grands hommes, les portraits des belles dames, et les monuments publics que la générosité des départements élève à la gloire rigolote des généraux et des sénateurs... [...]

1er juin 1905.  
Maurice Hamel, *La Revue de Paris*, p. 650. BNF.

*Les Salons de 1905.*

[...] *Faut-il s'étonner de ces brutalités ou de cette indifférence d'une production qui n'a pas sa raison d'être ? L'art qui n'est pas en communication avec la vie présente s'agite dans le vide. Il lui faut bien masquer sa froideur par la surenchère du geste qui déclame, de l'attitude qui provoque, du cri mélodramatique. Il s'éteint dans la langueur ou se débat dans l'hystérie. C'est une consolation de trouver, un peu à l'écart du tapage, une oeuvre émouvante, une oeuvre exécutée avec amour, le **Vertumne et Pomone** de mademoiselle Claudel. Quelle est touchante et belle, cette Pomone ! Sa douce main posée sur son sein, elle se laisse aller d'un mouvement si vrai d'abandon amoureux ! Sa tête, charmante et divinément coiffée, s'incline comme un fruit trop lourd, vient rejoindre les lèvres avides de Vertumne. Le beau cri étouffé du profond et sincère amour ! Et comme le travail du marbre, où l'on sent, non le ciseau du praticien, mais la main de l'artiste, est à la fois large et serré ! C'est un pur chef-d'oeuvre.*

[...]

*Ce sens de l'humanité, ce sens de la vie que j'admiraient tout à l'heure dans le groupe de mademoiselle Claudel, que je réclame légitimement de l'artiste (car l'artiste s'adresse à tous et parle au nom de tous), c'est le sentiment qui préside à tout art, à toute poésie, à toute activité supérieure de l'esprit. C'est le principe qui meut tout être, dès qu'il passe de l'activité automatique à la vie consciente. L'homme, averti par un secret instinct, pressent que la confusion générale où il est plongé doit avoir un sens. Il n'aperçoit d'abord que des fragments qui sortent brusquement de l'ombre; il n'entrevoit le tout que par éclairs, par intuitions rapides. Ces fragments, il voudrait les rassembler ; il s'efforce de trouver un principe d'unité dans les éléments qui composent sa vie. De là cette inquiétude constante qui le pousse à s'interroger lui-même, à interroger l'humanité à travers les événements. Il erre dans le monde, un miroir à la main ; il se regarde et il regarde les autres hommes, rassuré seulement quand il se reconnaît en eux, quand il les reconnaît en lui-même. Cette inquiétude est particulièrement active dans l'âme de l'artiste, qui a besoin de tant de preuves diverses pour s'assurer que son désir répond à d'autres désirs, qui cherche partout dans les hommes et dans la nature des éléments de comparaison avec lui-même. Perdu dans la forêt ténébreuse, il jette un cri d'appel, il attend une réponse, il espère un écho fraternel à sa propre voix ; il ose des aveux qui provoquent d'autres aveux.*

[...]

1er juin 1905.  
Charles Morice, *Mercure de France*. BNF.

*Les Salons de la Société Nationale et des Artistes français.*

#### *IV - La Sculpture.*

[...] *Mlle Claudel, Bourdelle, Niederhausern-Rodo gardent l'empreinte de Rodin. Ils expriment pourtant dans une langue apprise des pensées qui leur appartiennent. Les Muses de Niederhausern-Rodo (pour le **monument de Verlaine**) sont belles dans leur masse en mouvement. Le marbre et le bronze de la **Pallas-Athénée** de Bourdelle ne sont ni l'une ni l'autre bien antiques ; mais je ne leur reproche que leur désignation. Et la **Sirène** aussi de Mlle Claudel, admirable, est hors de l'espace et du temps.[...]*

Janvier à juin 1905.  
Yvanhoë Rambosson, *L'Art décoratif*. AMO.

[...] *La sculpture de Mlle Claudel est toujours passionnée. Le groupe de **Vertumne et Pomone**, que nous connaissions, en est un nouvel exemple. [...]*

1905.

Eugène Morand, *Gazette des Beaux-Arts*, 3ème et dernier article, p. 56-76. AMO.

*Les Salons de 1905.*

[...] *Pour la poésie, elle émane d'un beau groupe de Mlle Claudel, **Vertumne et Pomone**, où, pas plus que dans l'imposante figure de M. Théodore Rivière, la **Tragédie**, l'allégorie n'a nui au sentiment de la vie et entravé la pensée.*

[...]

Maurice Hamel, *Salons de 1905*, Paris, Goupil et Cie, 1905. BNF.

*Société des artistes français - La sculpture.*

[...] *Quand vous serez dans le grand hall de la sculpture, si vous m'en croyez, allez d'abord vers la branche droite du grand escalier qui mène au Salon de peinture. Au pied de cet escalier, un peu à l'écart, vous trouverez un chef-d'oeuvre. C'est un groupe de marbre de dimensions moyennes ; c'est le **Vertumne et Pomone** de Mademoiselle Claudel. Sentiment passionné, goût exquis, exécution serrée, large et forte où l'on reconnaît, non le ciseau du praticien mais la main de l'artiste, tout concourt à faire de ce groupe une chose admirable autant qu'émouvante. C'est la misère de notre temps que l'isolement des vrais artistes, que l'incuriosité du public et son ignorance. Au dix-huitième siècle une artiste au goût si sûr, d'une humanité si frémissante eût paru, nul doute qu'elle n'eût trouvé des admirateurs. On parle sans cesse de tradition ; notre art français est plus goûté mieux senti que jamais, du moins on pourrait le croire, et quand une oeuvre comme celle dont je parle, qui est une fleur nouvellement éclos de cette tradition, qui en contient tout le suc, vient à point nous consoler de tout cet art inutile qui n'est pas art, mais exhibition et bavardage, on la relègue dans un coin. Douce et amoureuse Pomone, elle plie sous le poids d'un sentiment trop fort, sa main se pose sur son sein, et le haut du corps s'abandonne ; la tête comme un fruit trop lourd se penche et s'en vient au-devant du baiser profond de Vertumne. Que cela est chaste et passionné, puisé aux sources mêmes de la vie ! C'est de l'art le plus délicat et l'on ne pense plus à l'art. Si jamais le mot trouve son application, c'est le coeur qui parle au coeur. Cependant nos savants et diplômés sculpteurs imitent l'antique. Mais il est ici l'antique avec sa belle hardiesse et sa pureté de sentiment, et tout gréco-latin devrait s'écrier devant cette oeuvre : « Je te reconnais, tu es mienne ! » Nous n'aurons pas beaucoup de ces bonnes fortunes. [...]*

Tristan Leclère (Klingsor), *Les Salons de 1905*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition E. Sansot et Cie. BNF.

S.A.F.

*Sculpture et Art décoratif.*

[...]

*Le souvenir de Rodin, du sculpteur du **Baiser** surtout hante quelques sculpteurs des Champs-Élysées, non seulement Mlle Claudel, mais aussi Maurice Marx et Firmin Michelet. Gustave Violet remonte plus haut jusqu'aux origines de notre art gothique et son impressionnante **Figure pour un tombeau** porte l'influence des figures du fameux tombeau de Philippe Pot.*  
[...]

9 octobre 1905.

Article non signé, *Vie de Paris*. AMR.

*Beaux-Arts.*

*Au Salon d'Automne.*

*L'influence de Rodin, merveilleux trouveur de mouvements et animateur unique du plâtre et du marbre, n'a cependant pas effacé l'originalité de ses émules plus jeunes. Il faut admirer des artistes comme Mlle Claudel, comme Bourdelle ou comme ce Maillol que Mirbeau, jadis, allait prônant un peu partout et qui expose une femme nue assise, un genou relevé presque contre la poitrine et avec un mouvement de bras qui fait penser à la statue de Michel-Ange dans la chapelle de Médicis. Cette grande figure de femme est, à la fois, vigoureuse et simple, tranquille et puissante.*[...]

1er novembre 1905.

Hans Sachs, *Le Courrier Musical*. BNF.

*Echos et nouvelles diverses.*

*France.*

*Au Salon d'automne, vendredi dernier, sous la haute direction de M. Alfred Bruneau, un fin régal de musique de chambre fut offert aux visiteurs avec le concours du quatuor Parent.*

*Sous l'habile direction de son chef, nous avons applaudi le superbe quintette de Franck, avec, au piano, Mlle Marthe Dron.*

*Puis Mme Bathory, l'experte chanteuse, nous fit entendre des mélodies de Bourgaut-Ducoudray, Gustave Charpentier et Richard Strauss.*

*De la musique moderne, avec, autour, de la peinture et de la sculpture modernes ! Quel enchantement artistique vont devenir les vendredis du Salon d'automne ! ! Après un tour à la sculpture où, à côté de marbres du génial Rodin se trouvent des plâtres et des bronzes du grand statuaire B. Hoetger, dont les amateurs avisés collectionnent déjà les œuvres fortes, gracieuses ou poignantes, on trouve, dans le salon d'honneur un admirable bronze de Camille Claudel, **l'Abandon**, exposé déjà au Salon des Artistes français et qui fit écrire à Gustave Geoffroy qu'il était « le chef-d'œuvre de ce salon et serait encore chef-d'œuvre dans un Musée. »*

*A la Peinture, on saluera la merveilleuse « rétrospective » de Manet et d'Ingres ; les envois du maître Eugène Carrière ; les expositions de Renoir, ce Fragonard d'aujourd'hui ; d'Armand Guillaumin, le puissant et harmonieux chanteur de la Creuse et de la Côte d'Azur ; les Cézanne, si discutés, parce que si beaux, comme les Guillaumin, d'ailleurs ; et ces jeunes, qui sont aujourd'hui des maîtres ou le seront demain :*

*Vuillard, Bonnard, Desvallières, Marquet, Le Beau, Canoin, d'Espagnat, Dufrénoy, Charles Guérin, Matisse, Francis, Jourdain, Puy, Baignières, Piot, A. Urbain, Deltombe, Moret, Eliot, Maufra, Manguin, et Mme Marval, avec sa si blonde et si charmante décoration !*

*Vendredi prochain, il nous sera donné d'entendre le beau quatuor de G. Fauré, des mélodies de Debussy, d'Erlanger, de Bruneau et de Rimsky-Korsakoff.*

*Musique, poésie, peinture et sculpture réunies ! Ne voilà-t-il pas un attrait vraiment unique et qui explique suffisamment le succès toujours croissant de ce très intéressant et très vivant salon d'automne !*

4 novembre 1905.  
Le Gay, *L'Univers et le Monde*. AMR.

*Salon d'Automne.*

Mlle Claudel a composé un **Abandon** qui ne manque pas de charme : l'homme est à genoux et repose sa tête sur le bras de la femme dont le visage se penche vers le front de l'époux. Il y a là une souplesse et une élégance qu'on ne remarquait pas dans les oeuvres de cette artiste quand elle fréquentait l'atelier de M. Rodin.

1er décembre 1905.  
Charles Morice, *Mercure de France*. BNF.

*Le Salon d'Automne*

[...] Serait-ce que le président professât une esthétique personnelle, inconciliable avec les théories et les oeuvres de ce Salon ? Cette supposition est en elle-même assez gaie: non, M. Loubet n'a rien de personnel. Représentant conforme et insaisissable de la conformité dispersée qui caractérise notre temps, il a une répugnance très logique pour l'individualité qui s'exprime, qui s'efforce, qui désire, qui vit.

Et cela, dis-je, est très logique - et très comique.

Rodin, Carrière, Cézanne, Renoir, Redon, Raffaëlli, Willette, Mlle Claudel ; Ingres, Manet : on mystifie M. Loubet en l'invitant à visiter une exposition où sont représentés par quelques unes de leurs plus belles oeuvres de tels artistes !

[...]

V

[...] Le groupe en bronze, **Abandon**, de Mlle Camille Claudel est une des plus belles choses qu'on puisse voir ici. Mlle Claudel avait bien souvent affirmé ses titres à la maîtrise. Cette oeuvre récente fait voir qu'elle les garde. Je ne connais rien de plus touchant et de plus noble que le mouvement de cette femme en ce moment d' « abandon », rien de plus purement ému que cet embrassement de l'homme aux bras ouverts, avides et reconnaissants, qui reçoivent et qui donnent. Tout ce qu'il y a de sacré dans le geste de l'amour qui répond à l'amour, Mlle Claudel l'a mis dans cette oeuvre magnifique, aux plis larges, aux détails habilement sacrifiés à l'effet de l'ensemble, et si vraie au-delà de l'immédiat réalisme !

[...]

4 décembre 1905.  
Louis Vauxcelles, *Gil Blas*. BNF.

*La Vie Artistique*

*Exposition Camille Claudel et Bernard Hoetger.*

Dans l'histoire de l'art contemporain je ne vois guère que deux noms de femmes : Berthe Morizot et Camille Claudel. Berthe Morizot fut élève de Manet, mais la fraîcheur lumineuse de sa palette lui confère une personnalité exquisement rare et raffinée ; quant à Camille Claudel, les leçons qu'au début elle reçut de Rodin lui ont certes appris la grammaire, voire la syntaxe de la statuaire, mais elle est elle-même, profondément, autant que Rodin.

Cette Lorraine agreste et primesautière, qu'on n'a guère aidée à se faire la place qu'elle mérite, qui a connu les pires détresses, la misère déprimante et agressive, qui a lutté seule, dédaigneuse des coteries salonières, est un des plus authentiques sculpteurs de ce temps. Il émane de son oeuvre une puissance tragique ; elle a tour à tour l'énergie tourmentée et la finesse nerveuse. Certaines de ses compositions valent par une magnifique massivité, d'autres sont subtiles, aériennes, mais toutes vivent. Camille Claudel n'interrompt jamais le mouvement de la vie. Il y a chez elle cette vitalité fiévreuse, ce lyrisme qui palpète dans les ouvrages de son frère, l'écrivain Paul Claudel, connu de la seule élite, l'auteur de **l'Arbre** et de **Connaissance de l'Est**.

Prétendre révéler aux amateurs qui sont familiers de la galerie Eugène Blot le nom de cette considérable artiste serait, en vérité, ridicule ; tous apprécient, aiment **La Valse**, les **Baigneuses**, les **Bavardes**, **l'Imploration**, le **Persée**, **l'Abandon**, etc. Depuis dix ans Camille

*Claudé s'impose par la continuité de son effort, par sa science, sa volonté, sa haute intellectualité. Elle a la compréhension des mythologies et aussi le sens du modernisme.*

*Voici les **Bavardes**, quatre étranges commères nues, chuchotant avec mystère dans l'angle d'un mur ; voici les **Baigneuses** qui se font toutes petites pour recevoir la formidable caresse de la vague croulante. La **Valse** est un poème de griserie éperdue: les deux corps n'en font qu'un, le tourbillon prestigieux les affole, les étoffes tournoient, la valseuse se meurt de volupté. Ah ! Si Camille Claudel s'était abaissée à sculpter des danseurs élégants, d'une grâce mondaine, son succès eût été soudain et mirifique ; l'artiste, dédaigneuse de ces basses réussites, s'est plu à symboliser le rythme, la mélodie, l'enivrement.*

*Et cette **Fortune** insolente, cambrée vivement en arrière, offrant et retenant, toute frémissante ! Et ce **Persée**, contemplant en son bouclier le reflet de la tête fascinatrice, crespelée de serpents ! Et la **Sirène**, aux cheveux collés par l'eau glauque et qui, à peine posée sur le roc qu'elle va quitter pour plonger au fond du gouffre, module avec sa syrinx une mélodie singulière. **Persée** est l'inquiétude ; la **Sirène** et la **Fortune** sont l'ironie ; l'**Imploration** est la douleur humaine, l'**Abandon**, l'indicible tendresse. L'**Imploration**, douloureuse créature agenouillée, qui supplie de tout son regard, de ses lèvres tendues, de l'offertoire de son buste, de ses mains tremblantes, que veut-elle ? Le mystère de son geste suggère à l'âme diverses interprétations. Peut-être est-elle simplement la misère qui pleure au bord du chemin.*

*Quant à l'**Abandon**, nos pauvres mots ne peuvent dire l'émotion sacrée de ce groupe: la femme vaincue qui cède au lamento d'amour de l'homme, à la prière montant vers elle !*

*Un commentaire devant ce pur chef-d'oeuvre serait oiseux, presque sacrilège. Redisons ce mot que prononça jadis Eugène Carrière il n'en est pas qui convienne mieux à l'oeuvre de Camille Claudel : « La transmission de la pensée par l'art, comme la transmission de la vie, est oeuvre de passion et d'amour ».*

[...]

*Tels sont les deux sculpteurs, Camille Claudel et Bernard Hoetger, que patronne aujourd'hui l'éditeur Eugène Blot.*

*Et je voudrais bien terminer cette notice hâtive en associant Hoetger et Claudel à celui qui les a le mieux compris, soutenus, menés à la décisive victoire : c'est Eugène Blot, l'un des hommes les plus droits, les plus généreusement passionnés que je sache. Qu'il m'autorise à lui donner ici, au nom de nombreux artistes, une bonne poignée de main, en public.*

5 décembre 1905.

Raymond de Bettex, *La République française*. BNF.

*Petites expositions.*

*Camille Claudel et Bernard Hoetger.*

*C'est une fort curieuse série que celles des oeuvres de Camille Claudel et de Bernard Hoetger, exposées, depuis hier, à la galerie Eugène Blot.*

*Ces bronzes aimables ou étranges, académiques ou tourmentés, ne sont jamais indifférents. Ils dénotent un souci parfois exagéré du pittoresque, des recherches souvent bizarres ; mais on doit toujours reconnaître, même quand la pensée choque, des qualités de technique et un enthousiasme de vie débordante.*

*Bernard Hoetger ne craindra pas de silhouetter brutalement un mineur auprès d'un buste d'une ligne impeccable, de faire voisiner la difformité d'un torse de bête humaine avec la plus exquise danseuse aux souplesses fragiles. Il rend avec plus de rudesse qu'il ne sent parce qu'il sacrifie à la mode, à l'exemple des Constantin Meunier et des Rodin, et parfois, alors, il s'égare.*

*Camille Claudel ne se laisse pas aller à cette contagion ; aussi avec plus de sensibilité, il se dégage de ses oeuvres une personnalité d'un caractère plus sincère. Si elle subit des influences elle ne leur obéit pas et l'on reconnaît qu'elle possède une originalité propre en ce qu'elle ne retombe pas dans ces redites qui paraissent apprises et trop retenues.*

*Ses compositions ont une grâce qui décèle la main féminine qui leur donna le jour, une tendresse délicate, douloureuse un peu, qui révèle une âme de femme.*

*A ces qualités de charme, inhérentes à son sexe, le statuaire apporte l'appoint d'une vigueur toute masculine dans la manière énergique dont elle masse ses personnages. Il sait être psychologue très profond, ironiste d'une touche très sûre. C'est pourquoi, tour à tour on aime*

à s'arrêter devant l'élégance de ses **Valseurs**, de sa **Fortune**, la noblesse de son **Persée**, la douleur de son **Imploration**, la satire des **Bavardes**, l'émoi amusant de ses **Baigneuses**.

5 décembre 1905.

Panurge, *Le Radical*. BNF.

*Echos.*

*Salonnets.*

*Les petites expositions foisonnent, pullulent. A chaque coin de rue, pastellistes, aquarellistes, fusinistes, néo-impressionnistes, pointillistes, nous convient à visiter leurs oeuvres exhibées en de minuscules ou spacieuses galeries. De ces salonnets, il en est un qui mérite de retenir longtemps les amateurs. C'est l'exposition des oeuvres de Camille Claudel et de Bernard Hoetger.*

*Camille Claudel, – n'en déplaise à Mmes Lemaire, Debillemont-Chardon, Faux-Froidure, Coutan-Montorgueil, de Frumerie, et autres triomphatrices usuelles de nos cénacles d'art féminin, est, depuis la mort de Berthe Morizot, la plus grande artiste contemporaine. Certaines de ses productions, **Persée**, l'**Abandon** (que M. Dujardin-Baumetz a eu l'heureuse idée d'acquérir pour l'état), la **Valse**, l'**Imploration**, comptent parmi les plus forts morceaux de statuaire que l'art divin de Rude, Carpeaux, Dalou et Rodin, ait créés. Est-il besoin d'ajouter que Camille Claudel n'est pas décorée, et que l'Institut la méprise ou l'ignore ? Quant à Hoetger, il suffira de rappeler que Rodin dénomma chef-d'oeuvre le **Torse de femme** que ce jeune sculpteur westphalien exposa au récent Salon d'Automne. Hoetger, émule de Constantin Meunier, décrit les gestes douloureux et puissants des artisans, puddleurs, débardeurs, herscheurs, terrassiers ; il anime en ces passives créatures le langage muet des formes et des expressions. On sent dans cet art une pitié fraternelle envers les victimes que Hoetger érige en bronze ou en marbre.*

*L'exposition Camille Claudel - Bernard Hoetger est ouverte, depuis hier, 5, boulevard de la Madeleine, chez le maître-fondeur Eugène Blot.*

8 décembre 1905.

Henry Eon, *Le Siècle*. BNF.

*Chronique d'art.*

*Exposition d'oeuvres de Camille Claudel et Bernard Hoetger - Exposition de peinture, 4, rue de Lille.*

*On expose en ce moment des oeuvres de Mlle Camille Claudel et de M. Bernard Hoetger.*

*Elles sont de tendances très différentes et cependant dignes de louanges ; mais la personnalité vraiment dégagée d'influence et la plus hautement affirmée est celle de Mlle Claudel.*

*Sans rien laisser échapper des souplesses et des grâces de la nature, Mlle Claudel enveloppe parfois ses figures de draperies tourbillonnantes, d'une nervosité sensuelle et vertigineuse. Telles sa **Fortune**, cambrée sur une roue, les yeux bandés émergeant d'un flot d'étoffe, et cette **Valse**, où la femme, pâmée, laisse envoler après elle le frémissement d'un voile qui tombe.*

*D'autres figures se passent d'accessoires drapés. Voici l'**Abandon**, deux êtres qui vont s'aimer, la femme impuissante à résister aux supplications du mâle. Et le geste est palpitant, exquis d'ingénuité, de ce consentement sans paroles, de cette abdication de volonté féminine. Rien n'est banal dans cette série, où le sujet anecdotique lui-même échappe à la convention, à la trivialité. C'est ainsi que la femme en chemise, à genoux devant son foyer, reste une jolie chose, de ligne aimable et sans affectation.*

*Puissante évocation de commères grasses et repues, avec ces **Bavardes** qui chuchotent assises au coin d'un mur, dans une attitude quasi surnaturelle, qui fait songer à de mauvaises fées.*

*Les **Baigneuses**, en onyx et bronze, participent du même geste, tout ensemble large et raffiné qui vit naître les « bavardes ».*

*Une tête de femme, Aurore, nimbée de flocons, - dernière oeuvre de l'artiste, - complète cette exposition, que chacun admirera d'autant plus que Mlle Claudel, rara avis<sup>15</sup>, n'est pas prodigue de son talent et n'encombre pas les Salons officiels.*  
[...]

9 décembre 1905.

Emile Dacier, *Bulletin de l'Art ancien et moderne*. BNF.

*Expositions et concours.*

[...] *Ce sont encore, à la galerie Eugène Blot (5, Boulevard de la Madeleine), deux des « sculpteurs impressionnistes » les plus remarquables au dernier Salon d'Automne, et pas seulement à celui-là : Mlle Camille Claudel et M. Bernard Hoetger. De celui-ci, on connaissait depuis longtemps des statuettes de gueux ou de travailleurs, silhouettées avec vérité et modelées à peine, mais avec beaucoup de justesse, où se révélait l'influence de Constantin Meunier ; on les retrouvera ici, accompagnées de bustes, de torsos et d'autres compositions d'une poésie un peu fruste, mais très prenante. De Mlle Claudel, disciple de Rodin, la contribution est un peu moindre, mais non toutefois sans importance : la poignante **Imploration** est certainement de quelqu'un, et il s'en faut que le **Buste de vieille femme**, **l'Abandon** (paraphrase du **Printemps** de Rodin), la **Valse** (un symbole), le **Persée**, soient dépourvus de caractère. Pour ma part je ne donnerais pas une de ces oeuvres-là, pour toutes les **Bavardes**, toutes les **Baigneuses**, et tous les **Coins du feu** du même auteur.*

9 décembre 1905.

Article non signé, *La Chronique des Arts*. AMR.

*Mme Camille Claudel marche dans le sillage de Rodin ; intéressante dans des allégories mystérieuses et enveloppées, elle l'est encore davantage lorsqu'elle traduit simplement la souplesse des formes sveltes.*

*M. Hoetger caractérise fortement et crie avec puissance les misères humaines. Ses **Aveugles**, son **Tisserand**, ses **Chanteurs ambulants**, s'imposent à l'attention ; mais il semble que l'effet serait plus intense s'il était obtenu par des moyens moins outrés. Les déformations du corps ou de la face humaine, pour garder leur pleine signification, demandent à être ménagées. Il y a trop, ici, d'empâtements inutiles. La personnalité de l'artiste est assez marquée pour le dispenser d'enfler la voix et il la compromet en prétant à croire qu'elle réside en des procédés.*

10 décembre 1905.

Andrée Myra, *Le Petit Quotidien*. BNF.

*Les Petits Salons.*

*M. Bernard Hoetger. – Mlle Camille Claudel*

*L'exposition de quelques unes des oeuvres de M. Bernard Hoetger et de Mlle Camille Claudel, organisée par M. Blot en ses galeries du boulevard de la Madeleine, est une des plus jolies et des plus agréables qu'il m'ait été donné de visiter cette année, par sa forme même, par la façon dont elle est conçue, comme la beauté incontestable des oeuvres exposées. Ces productions d'art, soigneusement triées sur le volet, disposées avec goût par un éditeur intelligent, peu nombreuses et d'un caractère qui donne bien l'idée du génie particulier de l'artiste ; cette façon de procurer au public, sans fatigue pour lui et sans réclame indiscret pour l'auteur, une jouissance intellectuelle d'une grande valeur, est un exemple que devraient bien suivre les organisateurs de salons.*

[...]

*Mlle Camille Claudel nous met en face d'un art où le naturalisme s'unit à l'idéal d'une façon si intime et si humaine que cela seul, indépendamment de ses autres qualités de statuaire, suffirait à lui assurer la maîtrise. Avec une grande personnalité de facture, elle sait interpréter la forme et traduire tous les sentiments d'une manière originale et noble, sans*

---

<sup>15</sup> *rara avis* : oiseau rare.

tomber dans le banquisme<sup>16</sup> ni la grandiloquence. Son exposition vaut par la distinction absolue du ciseau, la précision du dessin, la douceur des enveloppes lumineuses, la fermeté et l'énergie presque virile des attitudes, si gracieuses ou si abandonnées qu'elles soient. Il est bien difficile de faire un choix parmi les oeuvres de Mlle Claudel, car toutes, chacune en son genre, témoignent d'une perfection de style, d'une hauteur d'idée et d'une science technique presque absolues ; c'est du très grand art, de l'entité revêtue d'une forme tangible, de l'art suivant la formule éternelle de Bacon : « l'âme ajoutée à la nature » – Je citerai cependant, parmi les choses qui m'ont le plus séduite : l'**Imploration**, achetée par M. Dujardin-Beaumetz pour l'Etat, le **Persée**, regardant en son bouclier la tête de Méduse, le **Coin de feu**, la **Valse**, admirable interprétation d'un acte vulgaire et mondain, et le groupe amusant des **Bavardes**.

10 décembre 1905.

Article non signé, *Le Cri de Paris*. BNF.

*Petites Galeries.*

*Les salonnets se multiplient de tous côtés. De modernes Hollandais, descendants falots de Franz Hals et de Paul Potter ont débarqué chez Chainé et Simonson. Ils portent des noms inconnus, Breitenstein, Smissaert, Arntzenius ; ils peignent des canaux, des tulipes, des jacinthes ; leur besogne est sage. Ils peignent leur pays en conscience, mais sans flamme ; et soit dit sans vouloir les vexer, nos peintres français d'aujourd'hui comprennent mille fois mieux la Hollande que ces messieurs de Rotterdam ou de La Haye ; il suffit de songer à Guillaumin, à Augustin Hanicotte, à Wilder.*

*Avec l'Internationale, qui sévit chez Georges Petit, nous rentrons chez les artistes pour gens du monde ; l'exécrable Carrier-Belleuse nous infligera des effigies bien léchées et des danseuses mal construites ; la Venise de M. Bompard hurlera. Et ce seront aussi les anecdotes niaises de M. Laurent Desrousseaux et Saint-Germier ; par contre nous applaudirons le robuste et beau talent de Félix Borchardt, la santé superbe de Sorolla, la délicatesse subtile de Harrison, la distinction d'André Brouillet.*

*Enfin, à la galerie Blot, triomphe avec le sculpteur westphalien Hoetger, la grande artiste Camille Claudel, qui est à Rodin ce que Berthe Morizot fut à Edouard Manet. Camille Claudel n'est pas décorée, et l'Institut, où somnolent les Puech et autres Saint-Marceaux, feint de l'ignorer. Toutefois M. Beaumetz a eu le bon esprit d'acquiescer – enfin ! – une de ses oeuvres, l'**Abandon**. Bravo, l'Etat !*

15 décembre 1905.

Charles Morice, *Mercure de France*, p. 609-610. BNF.

*Revue de la quinzaine.*

*Art moderne. Expositions : Camille Claudel et Bernard Hoetger (Galerie Eug. Blot, 5 boulevard de la Madeleine), Van Rysselberghe (Galerie Druet, 114, faubourg Saint-Honoré).*

*Camille Claudel est une grande artiste. Nous sommes quelques uns à la proclamer depuis longtemps et nous croirions volontiers que personne ne l'ignore ; nous nous tromperions : nous restons quelques uns. Rien de plus lamentablement injuste que la destinée de cette femme vraiment héroïque. Elle n'a jamais cessé de travailler et son labeur obstiné s'atteste par des oeuvres dont quelques unes sont parmi les plus belles que puisse citer la statuaire contemporaine ; elle reste pauvre et sa production est compromise par les conditions précaires de sa vie. Il faut pourtant qu'on le sache et je voudrais le crier dans l'espérance que cette iniquité cesse enfin. Comment les amateurs, s'il en est, comme on m'assure, d'éclairés, ne se hâtent-ils pas d'enrichir leurs collections de ces pièces aujourd'hui facilement accessibles et qui plus tard, dans ce douloureux plus tard de la gloire et du lendemain, atteindront certainement à des prix – stérilement vengeurs, hélas ! – La plupart de celles qui sont exposées dans la galerie Blot ont été déjà vues, mais leur réunion confère, semble-t-il, à chacune d'elles une valeur plus haute et plus claire, nous aide à les mieux comprendre toutes ; elle nous fait aussi mesurer l'étendue vaste d'un esprit et d'une sensibilité où la tendresse, l'ironie, le lyrisme, la gaîté même font alliance pour concerner une humanité complète. Les **Bavardes** et les **Baigneuses**, les premières surtout,*

<sup>16</sup> banquisme : charlatanisme.

appartiennent en propre à Camille Claudel, personne avant elle n'avait fait cela, personne ne l'a refait après elle : dans des silhouettes aussi réduites matériellement et encore limitées par la recherche des seuls modelés essentiels, qui donc a mis tant d'expression, si intensément vivifié les attitudes et groupé les unités dans un si naturel mouvement de vie ? – La **Valse**, la **Fortune**, **Persée**, la **Sirène**, oui ! Mais rien, entre tant de belles oeuvres, ne vaut l'**Imploration** et l'**Abandon**. On a vu cette dernière oeuvre au Salon d'Automne et j'ai eu l'occasion de dire mon admiration profonde pour elle. L'**Imploration** – cette figure de jeune fille, nue, agenouillée, qui tend les bras dans un geste si touchant, si poignant, est du même ordre, suprême.

[...]

29 décembre 1905.

Gustave Kahn, *Le Siècle*, p.1. AMO.

*Au jour le jour*. Les éditions Blot.

[...]

Parmi les éditeurs d'art qui luttent vigoureusement pour accréditer et imposer les nouveaux artistes, et accomplissent ainsi la plus utile et la plus intéressante des tâches, se distingue Eugène Blot. C'est lui qui au plein de l'Affaire commandait au bon sculpteur Jouant un buste de Zola et luttait ainsi pour la bonne propagande. Eugène Blot n'est d'ailleurs pas qu'un éditeur ; c'est, parmi les collectionneurs, un des plus avertis, un de ceux qui se sont le plus sérieusement occupés de l'impressionnisme. Il compte parmi l'utile Société des amis du Luxembourg et parmi ses membres les plus actifs.

Parmi les artistes qu'il édite et qu'il expose, Hoetger et Mlle Camille Claudel sont ceux dont il montrait le plus récemment le bel effort. On connaît la manière vigoureuse de Mlle Camille Claudel, cette verve tempérée de grâce qui caractérise son exécution ; c'est de la sculpture la plus neuve, la plus informée et la plus sincère. On la compte, d'ailleurs, parmi ceux qui apportent à chaque Salon, et surtout à chaque Salon d'automne, quelque audace heureuse. Henry Eon a parlé d'elle longuement ici même, dans une de ses habituelles chroniques d'art, avec son jugement solide et sûr.

Louis Vauxcelles notait que l'art contemporain ne contient guère que deux grands noms de femmes : le premier, Berthe Morisot et le second, Camille Claudel ; la première demeurant personnelle, après avoir reçu et compris la belle leçon de Manet ; la seconde ayant appris les éléments auprès de Rodin, et ayant ensuite trouvé son style propre. Ce style s'accuse dans cette **Valse** qui unit l'élan de deux corps tourbillonnants, dans l'**Imploration**, un beau poème de douleur, où la femme se traîne sur les genoux comme pour demander à des forces extérieures le remède à un summum de douleur humaine, l'**Abandon**, une page de premier ordre, où toute la faiblesse féminine va se blottir dans la tendresse émue de l'homme. A côté de cela, elle a des essais spirituels audacieux, parce que des scènes quasi modernes y sont interprétées avec la grâce du nu ; des femmes qui se chauffent à la cheminée, des bavardes ; nymphes gracieuses dont la curiosité, l'attention, l'émotion tend tout le corps et le pare d'un gracieux mouvement, ce qui ne l'empêche point de rejoindre les grands symboles avec son **Persée** songeur et victorieux, et sa jolie **Sirène**. [...]

Décembre 1905.

François Monod, *Art et décoration*. BNF.

*Le Salon d'automne*.

[...] Un buste d'homme jeune, à profil hautain, dans le style sobre, dense, nerveux et viril des bronzes du **Jean-Baptiste** et de l'**Age d'airain** demeurera comme un des chefs-d'oeuvre classiques de M. Rodin. M. Maillol a, dans une large figure de femme, d'assez heureuses recherches de modelé sommaire et de lignes massives et monumentales. Mais à ses affectations d'archaïsme, combien l'on préfère la simple, la charmante **Maternité** de Mme Besnard, si bien composée, si bien faite, et sous la poussière des années, toujours riante de la beauté naturelle de la vie ! Le reste de la sculpture ne composait au Salon d'Automne qu'une garniture de fragments et de figurines : un torse enfantin moelleux et bien venu, de M. Marque ; un groupe de Mlle Claudel, l'**Abandon**, assez beau de lignes ; le masque robuste et dru du dessinateur Dethomas et de petites études de femmes d'un style aigu, par M. Fix-

Masseau ; des statuettes de M. Roche, d'une pureté, d'une plénitude, d'une élégance de lignes et de modelé ravissantes ; et la **Fuite de l'Heure**, dessus de pendule dans le goût de l'académisme allégorique du dix-huitième siècle, et où, malgré l'exiguïté de la pièce, le modelé pénétrant et maigre de M. Charpentier supporte d'être partout fouillé du regard[...]

Janvier 1906.

François Monod, *Supplément Art et Décoration*. BNF.

Chronique :

L'exposition de Mlle Claudel et de Mr Bernard Hoetger - Les poteries de Mr Lenoble.

1

Deux sculpteurs, jeunes tous deux, et qui, après des commencements rudes et laborieux, se font aujourd'hui un nom, Mlle Camille Claudel et Mr Bernard Hoetger, viennent de réunir quelques uns de leurs ouvrages. Mlle Claudel a été du petit nombre d'élèves qui ont travaillé auprès de Mr Rodin, et qu'il a lui-même formés. Mais il ne faut point la confondre avec certains imitateurs présomptueux qui, à son corps défendant, poursuivent ce grand inventeur, ce grand lyrique solitaire et tourmenté, comme une ombre ridicule et déformée, parodiant maladroitement ses ébauches les plus énigmatiques, ses essais, ses caprices, ses hardiesses les plus singulières et ses fragments les plus mutilés. Mlle Claudel s'est pénétrée de la sculpture de Mr Rodin non seulement avec cette souplesse spontanée et superficielle d'assimilation qui est le propre des femmes, mais avec cette délicatesse et cette justesse d'intelligence et de sensibilité qui est une forme rare et exquise de leur nature. Elle n'a pris conseil que des parties les plus solides et les plus achevées de la pratique et du génie de son maître, de celles qui ont la valeur la plus certaine et la plus générale : l'étude continue et la science profonde du corps humain et les nouvelles beautés pathétiques et héroïques d'expression, de gestes, de lignes que Mr Rodin a découvertes dans quelques chefs-d'oeuvre déjà classiques. Sans tâcher à copier, à démarquer, et en étudiant pour son compte la vie et le corps humain, elle a comme d'elle-même retrouvé dans le modelé, sous ses doigts, ces formes un peu sèches, à charpente osseuse saillante, aux jointures et aux extrémités larges, noueuses, un peu lourdes, ces contrastes d'accent nerveux et de passages moelleux et enveloppés, et dans la composition, dans l'expression des figures enfin, quelque chose de cette palpitation de tous les membres, de cette tension fiévreuse et de ce sentiment mystérieux, ardent et douloureux dont Mr Rodin anime le marbre et le bronze.

On ne comprend et on ne prend d'autrui, et du génie même, que ce dont on a déjà en soi la source et l'analogie. Si les petits bronzes de Mlle Claudel, son **Abandon**, sa **Femme Implorante** rappellent, toute proportions gardées, le **Printemps** ou le **Baiser**, elle y a mis une nuance à elle d'énergie concentrée et triste, de tendresse avide et de fierté. Dans d'autres statuettes, le groupe de la **Valse** et le **Persée**, elle a trouvé des lignes balancées et mouvementées d'une élégance et d'un rythme tout à fait neufs ; malgré les proportions très modestes des figures on y sent en puissance et en germe un certain instinct de grandeur et un tour d'imagination lyrique et héroïque, décoratif et monumental.

On compte dans l'art ou dans les lettres les femmes d'un talent si ferme et si original. La voie de Mlle Claudel est toute marquée : elle n'a qu'à suivre sa nature avec réflexion et à se porter de parti-pris, avec la noblesse de son invention, avec son austérité passionnée, et avec toutes ses ressources d'étude et de volonté vers la simplicité, vers la netteté, vers la vigueur. [...]

Janvier 1906.

Coupage de presse sans nom d'auteur, *Art et Artistes*. AMR.

*Oeuvres de Camille Claudel et de Bernard Hoetger (galerie Eugène Blot).* -

Sous le parrainage, pourrait-on dire, des deux grands maîtres, Rodin et Constantin Meunier ; de Camille Claudel et de Bernard Hoetger, présentés par une éloquente préface de Louis Vauxcelles, l'oeuvre apparaît prometteuse de chefs-d'oeuvre peut-être, quand des influences indéniables auront cessé, quand une individualité absolue se sera dégagée complètement des langes du début. Mlle Claudel, qui a de l'esprit dans les **Bavardes**, une sorte de lyrisme dans **Persée**, un imprévu attrayant dans la **Fortune**, de l'intensité d'émotion

dans l'**Abandon**, a magnifiquement exprimé le tournoiement de la danse et l'ivresse de la volupté avec la **Valse** ; c'est de ses statues et statuettes celle qui impose l'admiration, révèle une personnalité.[...]

9 février 1906.

Louis Vauxcelles, *Gil-Blas*. BNF.

*Le vernissage des Femmes peintres et sculpteurs.*

*Six cents dames viennent d'envahir le Grand-Palais...La vingt-cinquième Exposition de l'Union des Femmes peintres et sculpteurs, s'ouvre ! Je suis affreusement perplexe : la galanterie française, et le souci impérieux de la vérité, se partagent mon âme...*

*Il existe, en France, des femmes artistes d'un talent exquis. Depuis Elisabeth Vigée-Lebrun, la Rosalba, Adélaïde des Vertus jusqu'à Berthe Morizot, Eva Gonzalès, miss Mary Cassatt, Marie Bashkirtseff, ou la noble Camille Claudel, la liste de celles qui honorent réellement l'art français n'est pas négligeable.*

[...]

17 février 1906.

Guy Blel, *Echo des Premières*. BNF.

*Nous voyons à la galerie Eugène Blot triompher du grand triomphe, Camille Claudel et Bernard Hoetger. Les maîtres Rodin et Constantin Meunier peuvent en l'essor des oeuvres de leurs élèves préférés suivre leur maîtrise, accrue d'une originalité personnelle indéniable. Mlle Claudel a pour elle la sensibilité et la grâce de la femme que corrige hardiment sa virile éducation. L'**Abandon** est magnifique, et toute âme aimante s'arrêtera devant la volupté chaste de sa **Valse** qui appelle l'extase. Tout autre est Bernard Hoetger, dont le bronze rend mieux l'énergie farouche. L'effort est constant ; c'est la vie, la vie intense qui vibre dans les muscles de son **Haleur** au masque tragique d'effort. A eux deux, heureusement associés, Mlle Claudel et Bernard Hoetger symbolisent bien l'art actuel de grâce un peu profane et de vigueur hardie.*

Février 1906.

Article non signé, *Le Studio*. BNF.

[...] Parmi les autres exposants, il faut encore mentionner M. Le Gout-Gerard, M. Réalier-Dumas, M. Lynch, M. Brouillet, M. Calbet et M. Frédéric Lauth que nous vîmes souvent mieux représentés.

*A la sculpture, M. Théodore Rivière mérite seul d'absorber l'attention ; nous reparlerons, du reste, prochainement en détail de cet artiste si remarquable, si absolument personnel et si puissant dans ce petit domaine de la statuette.*

*La Société Internationale expose, chaque année, une oeuvre d'un de ses sociétaires disparus. Nous y voyons, cette année, une toile de Paul Baudry : **L'Amour et Psyché**, peinture agréable, correcte, joliment dessinée, mais un peu froide d'accent.*

*Bernard Hoetger et Camille Claudel sont des noms trop peu connus du grand public, et c'est fort regrettable car ce sont là, la seconde surtout, deux sculpteurs de très grand talent. Aussi faut-il louer M. Blot d'avoir, dans sa galerie, exposé un choix de leurs oeuvres, en les faisant présenter au public par M. Louis Vauxcelles. Camille Claudel est une grande artiste, l'élève la plus personnelle et la plus brillante de Rodin, qui, après un travail acharné, malgré la fortune adverse et les déboires, est arrivée à devenir une des personnalités les plus remarquables de la statuaire française.*

*Il suffit de pénétrer un instant dans la galerie Blot pour sentir toute la puissance de cette individualité. Son **Imploration**, son **Persée** sont des morceaux d'une largeur extrême de touche et d'un modelé impeccable. Tantôt dans des morceaux minuscules comme les **Baigneuses**, tantôt dans des bustes ou dans son si beau couple de la **Valse**, Camille Claudel nous montre toute la richesse de son admirable nature ; et il nous faut grandement espérer que le succès viendra enfin récompenser cette belle artiste.*

Mars-avril 1906.

L. T. , *Psyché*, p. 103, 104, 105, 106. AMO.

*Les expositions.*

*Deux sculpteurs (1) - L'Art est le seul but de la vie, mais les routes illuminées par le soleil des bienheureux sont innombrables. Le devoir du critique est de les connaître, et, sinon toutes, du moins la plupart d'entre elles.*

*Le hasard qui réunit en un même lieu deux artistes dissemblables, et tous les deux originaux, me dicte ces axiomes. Je sais bien que ces principes datent de Goethe (qui peut-être les trouva dans Leibnitz), cependant l'excommunication artistique n'étant pas encore hors de mode il sied les rappeler.*

*Ce deviendra même une manière de paradoxe si j'ajoute que rien ne vaut en art que par la physiologie qui le dicte. Mais ces deux axiomes d'une esthétique idéaliste se complètent l'une l'autre et le critique ne les disjoint pas. D'ailleurs ils facilitent sa besogne et il suffit de les appliquer avec quelque précision pour fixer les principaux caractères avec quoi se compose la personnalité d'un artiste.*

*Le procédé par lequel on transpose ses impressions artistiques en un langage d'anatomiste à une certaine apparence de solidité, à cause que la plus somptueuse bourde, si elle prend des apparences scientifiques ou objectives, émerveillera toujours une cervelle naïve. Il ne faut pas se laisser duper par les mots, ni demander une précision trop grande en des sujets qui n'en comportent point. Tout est transposition, la critique comme la peinture ou le roman.*

*Après ces réserves je dirai (et je prie de croire que je n'ai pas disséqué Mlle Claudel) que le système nerveux de cet artiste me paraît un des plus riches qui soient. Son oeuvre n'est que délicatesse et influx nerveux. La finesse des êtres qu'elle sculpte m'apparaît comme une suite directe d'un système nerveux extrêmement ramifié, abondant en terminaisons tactiles, plus diversifié même que celui de Rodin (Chez celui-ci c'est un géant qui caresse des mousmés, – Mlle Claudel semble une mère plus enveloppante, moins sexuelle...). Et son énergie physiologique semble n'être que tension des nerfs, élan brusque, concentration mono-idéiste, et peut-être même une manière de mysticisme que n'a pas Rodin, plus près de terre. Au total tout ce que l'on est habitué à nommer sensibilité féminine et lyrisme.*

*La poésie discrète de morceaux comme **Au Coin du Feu** est d'une exquise délicatesse : leur âme intérieure restera comme une notation précise de la douceur d'une femme moderne, et qui pense. Cette femme serrée contre sa cheminée, ne semble-t-elle pas*

*(1) : Exposition permanente d'oeuvres de Camille Claudel et de Bernard Hoetger à la Galerie Blot (5, boulevard de la Madeleine).*

*redire toutes les douleurs de celles qui doivent vivre abandonnées par un homme, et ne conservant plus que cette flamme légère de leur âme, symbolisée par le scintillement du foyer.*

*Mais cette souplesse et cette habileté des mains, et cette pudeur féminine penchée vers des intimités ne sont que la plus mince part de l'oeuvre de Mlle Claudel. Il y a chez moi un préjugé qui me porte à juger les femmes beaucoup plus souvent comme des sottises que comme des génies. Cependant il faut reconnaître que l'extraordinaire lyrisme de celle-ci s'égale aux plus magnifiques élans des hommes les plus mâles. Ce n'est pas seulement cet **Abandon** où la femme se jette entre les bras de l'homme, poussée par cet irrésistible feu dont Phèdre se plaignait et qui terrasse les grandes et belles filles quand le soleil d'août alourdit le dessous des rameaux. Et non plus cette **Imploration** où le corps d'une femme lassée exprime toute la faiblesse des hommes qui souffrent et ne savent pas, et tendent les bras vers l'impuissant écho de leurs douleurs. Mais cette **Sirène**, assise, et les genoux serrés et tout le corps lui remontant aux lèvres, où la flûte divine épanche le flot aigu des passions extra-humaines. La gorge enflée du râle des colombes, et du vent des forêts, et de la plainte des mers, la Muse :*

*Tu n'es point celle qui chante, tu es le chant même dans le moment qui s'élabore (1).*

[...]

*Ainsi, deux grands artistes, l'un se bornant à des études presque directes, l'autre emporté par l'irrésistible flot de sa poésie ; et rien là que de très naturel. Le monde est vaste.*

1. Paul Claudel. **Les Muses.**

13 janvier 1907.

Louis Selvin, *Le Gaulois du Dimanche*. AMR.

*Palettes féminines.*

[...] *Et vraiment, rien n'est plus inique que de répéter que nos compagnes sont incapables d'égaliser, le pinceau ou l'ébauchoir à la main, leurs émules masculins.*

*Des noms comme ceux de la Duchesse d'Uzès, Mme Huillard, Hélène Dufour, Camille Claudel, disciple de Rodin, Marie Duhem, Charlotte Besnard ; Mme Lucien Simon et Galtier-Boissière, Lucie Couturier, Yvonne Seruys, Marie Bermond, Lisbeth Delvolvé-Carrière, Catherine Breslau, Cécilia Beaux, Emélie Charny, Olga de Bosznanska, Jeanne Marval, Ethel Sands, Yvonne Dieterle, valent qu'on les classe au premier rang. Et j'oubliais Juana Romani, et la récente « chevalière » Abbéma !*

*Ce n'est point par galanterie courtoise que nous les citons. Elles sont les plus dignes petites filles de la divine Elisabeth Vigée-Lebrun, de la Rosalba, de la douce Adélaïde des Vertus, de la pauvre Bashkirtsheff, chère à Bastien-Lepage, et de cette noble Berthe Morisot qu'on se propose si heureusement de fêter.*

*Sans doute, il y a d'insupportables « amatrices » qui s'adonnent sans goût aux besognes fades et mièvres. Et, de même que c'est une rage chez certaines snobinettes de parler à tort et à travers de Nietzsche, de Claude Debussy ou de M. Ferrero, nous ne manquons pas de prétentieuses péronnelles qui confectionnent de l'impressionnisme en chambre et lavent d'insipides aquarelles. Nous en connaissons aussi, hélas, qui triturent le cuir gaufré et se livrent pour notre malheur au sport de la pyrogravure. Mais celles-ci n'empêchent point celles-là. Et puisque nous voyons chaque saison, chaque mois éclore de nouveaux Salons, il est fort possible qu'on nous convie quelque jour à l'inauguration d'un grand Salon exclusivement féminin. En notre époque niveleuse, où cochères, doctoressees et suffragettes réclament leur place au soleil et proclament violemment les « droits de la Femme », le « Salon des Femmes » serait assurée d'une prompte réussite.[...]*

4 (ou 14 ?) juin 1907.  
Le Diable Boiteux, *Gil Blas*. AMR.

*M. Dujardin-Beaumetz à l'exposition Pissarro.*

*M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'état aux Beaux-Arts, a visité hier l'exposition Camille Pissarro. Il a longuement contemplé les paysages et les vergers normands du maître disparu, l'incomparable série de Rouen et l'église de Dieppe. M. Dujardin-Beaumetz n'a pas moins goûté les bronzes et les marbres de Camille Claudel, d'Yrurtia, de Bernhardt Hoetger. Après avoir adressé de vives félicitations à M. Eugène Blot, organisateur de cette exposition, le ministre a acquis pour le compte de l'état, le groupe célèbre de Camille Claudel, **Ventumne et Pomone**, et le **Torse**, de Hoetger, un des sensationnels succès du Salon d'Automne.*

*On ne saurait trop encourager M. Dujardin-Beaumetz à persévérer dans cette voie nettement moderniste. Les paysages impressionnistes de Pissarro, classés parmi les oeuvres révolutionnaires, il y a vingt ans, seront considérés comme classiques par nos petits-fils, lorsqu'ils les admireront au Louvre ; Camille Claudel est la géniale émule de Rodin. Quant à Hoetger, l'un des plus forts modeleurs de la jeune génération, il a mérité que Rodin dise de lui : « de tels efforts donnent à tous la plus salutaire leçon. ».*

28 février 1908.  
Le Diable Boiteux, *Gil Blas*. AMR.

*Madame Camille Claudel.*

*M. Dujardin-Beaumetz vient de commettre une bonne action. Il a commandé un important travail à Camille Claudel. La statuaire Camille Claudel est, avec Berthe Morisot, un des deux plus grands noms de l'art féminin au dix-neuvième siècle. Le public salonnier, qui connaît Mesdames Lemaire Abbema et Faux-Froidure, connaît à peine l'oeuvre de Mme Claudel, sans contredire un des plus authentiques sculpteurs de notre époque, aux côtés de Rodin, de Bartholomé, qui tous deux l'admirent, de Maillol, de Desbois.*

*Il émane de son art une puissance tragique ; elle possède tour à tour l'énergie tourmentée et la finesse nerveuse. Certaines de ses compositions valent par une magnifique massivité, d'autres sont subtiles, aériennes, mais toutes vivent. Camille Claudel n'interrompt jamais le mouvement de la vie. Il y a chez elle cette vitalité fiévreuse, ce lyrisme qui palpète dans les ouvrages de son frère l'écrivain Paul Claudel, apprécié de la seule élite, l'auteur de **l'Arbre** et de **Connaissance de l'Est**.*

*Depuis dix ans, Camille Claudel s'impose par la continuité de son effort, par sa science, sa volonté, sa haute intellectualité. Elle a la compréhension des mythologies, le sens du modernisme.*

*Les **Bavardes**, ces quatre étranges commères nues qui chuchotent avec mystère dans l'angle d'un mur, les **Baigneuses**, qui se font toutes petites pour recevoir la formidable caresse de la vague croulante ; la **Valse**, poème de griserie éperdue ; la **Fortune**, insolente, cambrée vivement en arrière ; **Persée** contemplant en son bouclier d'or le reflet de la tête fascinatrice, crespelée de serpents ! la **Sirène** aux cheveux collés par l'eau glauque, et modulant une chanson marine sur sa syrinx, l'**Abandon**, groupe émouvant, lamento d'amour et de tristesse, l'**Imploration**, enfin, chef-d'oeuvre indicible, où la créature agenouillée supplie de tout son regard, de ses lèvres tendues ; de l'offertoire de son buste, de ses mains tremblantes, la jeunesse qui s'éloigne.*

*Mme Camille Claudel, sur l'oeuvre de qui, Gustave Geffroy a écrit de si belles pages, est peut-être la seule femme française actuellement vivante, en qui luise la flamme du génie. Et elle n'est pas encore décorée !*

Février 1910.  
Article non signé, *La Gazette de la Capitale*. AMR.

*Crue de dames*

*Voici venir l'exposition des « Femmes peintres et sculpteurs ». Et je vous jure que ce n'est pas drôle du tout. Il y avait jeudi dernier un mètre vingt d'eau dans les caves du Grand Palais. Et dans les salles ténébreuses du premier étage, 6000 tableaux de dames ! Cataclysme de bas en haut. Les « oeuvres » de Mesdames d'Uzès, Faux-Froidure, Coutant-Montorgueil, de la Frumerie, Consuelo Fould, Vallet-Bisson, et autres émules ou élèves de Mesdames Madeleine Lemaire et Juana Romani, sont écoeurantes de sucrerie et de mièvre fadeur. Ces dames sont d'ailleurs adroites, virtuoses même, mais aussi peu artistes qu'il est possible de l'être. Tout n'est qu'artifice, convention, trompe-l'oeil, facticité et truquage. Il faut bien se garder d'être anti-féministe et misogynne. L'art français peut s'enorgueillir de beaux noms féminins. La Rosalba et Adélaïde des Vertus de jadis, Eva Gonzalès, Berthe Morisot, délicieuse muse de l'impressionnisme ; et Charlotte Besnard, Yvonne Seruys, Lucie Couturier Jane Poupelet sont de hardies coloristes ou des « sculptrices » de rare valeur.*

*Et il ne faut pas oublier que l'un des plus grands statuaires de notre temps, qu'on peut citer auprès de Rodin, est une femme, l'admirable auteur de **l'Implorante**, de la **Valse**, de **Persée**, des **Bavardes** : Mme Camille Claudel.  
Celle-ci nous console de celles-là.*

Les articles suivants, parus après l'internement de Camille Claudel, n'ont pas été retenus dans notre étude. Nous les retranscrivons, néanmoins, car ils nous semblent significatifs pour deux raisons : dans *L'Action*, la référence à Rodin se place, pour la première fois, au niveau affectif – elle est "l'élève aimée du maître Rodin"-. Pour Paul Vibert, sa situation d'internée, est exemplaire de la nécessité d'une abrogation de la loi du 30 juin 1838.

19 octobre 1913.

Article non signé, *L'Action*. AMO.

*Rodin jugé par Claudel.*

*(L'Art Décoratif)*

*En un article où il nous parle de Mlle Camille Claudel, l'éminente artiste, l'élève aimée du maître Rodin, le noble spiritualiste Paul Claudel laisse tomber ce jugement :*

*« Des critiques irréfléchis ont souvent comparé l'art de Camille Claudel à celui d'un autre dont je tais le nom. En fait, on ne saurait imaginer opposition plus complète et plus flagrante. L'art de ce sculpteur est le plus lourd et le plus matériel qui soit. Certaines mêmes de ses figures ne peuvent réussir à se dégager du pain de glaise où elles sont empêtrées. Quand elles ne rampent pas, accolant la boue avec une espèce de fureur érotique, on dirait que chacune étreignant un autre corps essaie de refaire le bloc primitif. De toutes parts, impénétrable et compact, le groupe renvoie la lumière comme une borne ».*

*Est-ce assez « jésuite », cette façon d'insinuer sans nommer ?*

*Mais, direz-vous, ne reconnaît-on pas « l'éreinté » ? N'est-ce pas la preuve que « l'éreintement » fut à bon droit ?*

*Oui, on reconnaît...comme on pense au boeuf quand la grenouille se veut enfler. Mais que la grenouille prenne garde...*

2 ou 26 janvier 1914.

Paul Vibert, *Le Grand National*<sup>17</sup> (?). AMR.

*La politique.*

*Toujours la loi du 30 juin 1838 sur les aliénés - Mlle Camille Claudel est toujours enfermée dans son « in-pace »*

*En Belgique, ils n'ont pas, les braves Belges, la monstrueuse loi de 1838 et pourtant il s'y passe des faits absolument criminels de séquestration tout comme chez nous. [...]*

*C'est ainsi que depuis le mois de mars dernier des individus sont venus violer le domicile de Mlle Camille Claudel, la grande artiste, élève de Rodin, le statuaire de génie et l'ont jetée brutalement dans un in-pace de Ville-Evrard, sans raison, sans motif, puisqu'elle est absolument saine de corps et d'esprit et c'est ainsi que l'on ne peut arriver à faire sortir de cette effroyable et criminelle séquestration cette grande et admirable sculpteuse, comme l'on devrait dire.*

*Vraiment il est plus que temps de prendre les plus indispensables mesures pour préserver la liberté des citoyens, car, à l'heure présente, sous le coup d'une vengeance quelconque, personne n'est certain de coucher le soir dans son lit !*

[...]

---

<sup>17</sup> Le nom du journal est donné sous toutes réserves car la coupure de presse des Archives du Musée Rodin ne contient pas cette information.

17 mars 1914.  
Paul Vibert, *Le Grand National*. AMR.

*D'un autre côté, je vois que l'on est obligé de m'écouter, et chaque jour je suis heureux de voir enfin triompher mes campagnes de presse, mes idées.*

*J'ai mené ici une longue critique contre la loi infâme de 1838 qui permet d'enfermer le premier venu par vengeance, pour s'emparer de sa fortune, et j'ai demandé que l'on relâche enfin cette pauvre, grande et géniale artiste, Mlle Camille Claudel que, depuis un an, des bandits on fait enfermer dans une maison de fous, sans l'ombre d'un motif, sur la simple demande, sans doute, d'un médecin.*

*Eh bien ! voilà que la terrible affaire d'internement de Rouen va remettre l'affaire en pleine lumière. C'est grâce à l'intervention de M. Ricard, ancien Garde des Sceaux, que l'infortuné M. Drouard a pu être arraché des mains de ses bourreaux.*

*Je veux espérer que la Ligue des Droits de l'Homme et M. Ricard vont enfin pouvoir en faire autant pour l'infortunée Camille Claudel, enfermée depuis la mort de son père, depuis un an, dans un in-pace de la Villa Evrard. Il est temps, au nom de la justice et de la morale publique, que l'on sauve enfin cette grande et merveilleuse artiste, élève de Rodin, qu'est la statuaire Camille Claudel.[...]*

28 mai 1914.  
Paul Vibert, *La République Radicale*. AMR.

[...] *Je coupe dans les informations médicales cette stupéfiante information, à propos d'une séance de l'Académie de médecine :*

*« La première partie de la séance avait été consacrée à la suite de la discussion du rapport de M. Thoinot sur la réforme de la loi sur les aliénés.*

*« M. Maurice de Fleury a parlé dans le même sens que M. Gilbert Ballet, c'est-à-dire pour le maintien des dispositions essentielles de la loi actuelle légèrement modifiée.*

*« La discussion a été renvoyée à huitaine pour le vote des conclusions du rapport. »*

*Ainsi, cette loi monstrueuse de 1838 continue à faire des victimes ; le premier venu peut être jeté dans une maison de fous, sans examen, sur le mot d'un médecin, et ces mêmes médecins, en pleine Académie de médecine, osent défendre cette loi criminelle ? C'est simplement monstrueux.*

*Et pendant ce temps-là, d'infortunées victimes, comme cette pauvre grande artiste Camille Claudel, sont jetées brutalement dans un in-pace, à Ville-Evrard, et personne ne peut intervenir, personne ne peut faire mettre en liberté ce sculpteur génial !*

*Comme Camille Claudel fut la plus illustre élève du statuaire Auguste Rodin, c'est à lui à intervenir pour la faire sortir de Ville-Evrard et c'est à lui à démasquer les coupables de ce crime, quels qu'ils soient.*

*Il n'est que temps, en vérité.*

27 janvier 1918.  
Pinturricchio (pseudonyme de Louis Vauxcelles), *Carnet de la Semaine*. AMR.

*Les dames à l'Institut.*

*L'Institut vient de s'adjoindre une reine, Marie de Roumanie qui, dit-on, sera bientôt suivie d'une seconde Elisabeth de Belgique. Ces deux souveraines deviendraient correspondantes de l'Académie des Beaux-Arts. M. Flameng a pris l'initiative de la démarche. Ernest-Charles s'étonnait l'autre matin avec un fin bon sens que M. Flameng eût oublié la reine de Monténégro. Au fait, pourquoi pas des dames ? Elles ont l'habitude des salons, et l'Académie des Beaux-Arts en est un. Je ne sais si la reine des Belges fait de la peinture, mais sa collègue roumaine lave des aquarelles sinon comme Yongkind, du moins comme Mme Lemaire. On s'étonne un peu que l'Institut, s'il entend faire sa place au féminisme, commence par ces démonstrations de courtoisie éperdue. N'y-a-t-il pas chez nous des femmes artistes qui seraient dignes de recevoir l'investiture de M. Flameng et de ses vieux amis de la Coupole ? Ne pensez-vous pas que Berthe Morizot eût mieux représenté l'art*

*français que M. Flameng lui-même par exemple, ou que M. Cormon ? Et Camille Claudel n'est-elle pas un sculpteur plus mâle que MM. Coutan, Marqueste et Allouard réunis ? Au fait, puisque ce même Institut, mû par un repentir comiquement tardif, songea à appeler Rodin, qui mourut avant l'élection in-extremis, pourquoi ne pas « se rattraper » en nommant la pauvre et géniale Claudel, qui fut si près de Rodin ? Et je verrais fort bien encore Mlle Dufau à l'Académie des Beaux-Arts, ou Mme Besnard, ou Marie Duhem. Par contre, Marval et Louise Hervieu seront mieux à leur place en une Académie Goncourt...des peintres et peintresses, si jamais éclôt une institution de ce genre.*