

GARDER EN MEMOIRE CAMILLE CLAUDEL UN SIÈCLE PLUS TARD

Carme Figuerola
Universitat de Lleida
carme.figuerola@udl.cat

Résumé : Par ses provocations, la personnalité de Camille Claudel n'a pas cessé d'attirer l'attention de ses contemporains : elle a intégré un métier considéré comme masculin, elle a bouleversé le cœur du maître et elle est devenue une artiste maudite tout en étant la sœur d'un renommé écrivain catholique. Sa vie est semée aussi bien de faits dramatiques que de légendes. Cet article propose d'examiner sous quels termes la personnalité de la sculptrice interpelle notre époque. Les portraits de Claudel fournis par Catherine Anne, Michèle Desbordes et Colette Fellous permettront de prouver que son cas fait partie de la mémoire collective. De même, on prouvera qu'en analysant le parcours de Camille Claudel, ces trois autrices laissent apparaître leurs propres hantises.

Mots-clés : Camille Claudel, Catherine Anne, Michèle Desbordes, Colette Fellous, biographie

Abstract: Camille Claudel's provocative personality never ceased to attract the attention of her contemporaries: she entered a profession considered masculine, she upset the master's heart and she became a cursed artist while being the sister of a renowned Catholic writer. Her life is full of drama and legend. This article examines the ways in which the sculptor's personality is relevant today. The portraits of Claudel provided by Catherine Anne, Michèle Desbordes and Colette Fellous will demonstrate that she is part of the collective memory. It will also be shown that in analysing the life of Camille Claudel, these three authors are revealing their own haunts.

Keywords: Camille Claudel, Catherine Anne, Michèle Desbordes, Colette Fellous, biography

Camille Claudel, l'artiste qui réclamait auprès de son frère Paul « la liberté à grands cris » (Claudel, 1927), a paradoxalement fini ses jours sans même avoir de sépulture. Sa volonté de vivre en dehors des normes sociales de l'époque, ses excès et ses déséquilibres mentaux ont fait d'elle un être marginal. Car, pour pouvoir se passer de règles, la liberté doit être reconnue et admise par la collectivité, autrement l'individu est condamné à une agonie perpétuelle¹, conclut Zygmunt Bauman à l'aube du XXI^e siècle. Parce que cette femme s'est consacrée à part

¹ La liberté de choix s'accompagne d'innombrables risques d'échec ; beaucoup de gens jugent ces risques insupportables, au-delà de ce qu'ils sont capables d'affronter. Pour la plupart des individus, la liberté de choix reste un fantôme insaisissable, un vain rêve, [...] Tant qu'il s'agira d'un fantôme, l'humiliation de l'impuissance s'ajoutera à la douleur du désespoir ; la faculté d'affronter les défis de la vie, mise chaque jour à l'épreuve, est, après tout, l'atelier où se forge la confiance en soi (Bauman, 2007 : 40).

entière à une profession, l'angoisse l'a accompagnée. Femme rebelle, elle a été mise à l'épreuve dans un milieu, celui des arts, entièrement dominé par le prestige masculin au XIX^e siècle. Tout de même, par sa lutte énergique en faveur de ses convictions, une légende s'est tissée autour d'elle qui ponctue encore notre imaginaire artistique. Depuis une trentaine d'années, des études universitaires, des expositions, des essais biographiques, des productions cinématographiques et littéraires se succèdent, font d'elle une icône : d'un côté, l'attention se focalise sur cette créatrice énigmatique, de l'autre, son portrait abreuve les assoiffés d'héroïnes exceptionnelles, de combattantes rebelles, ceux qui sont en quête d'histoires d'amour tragiques. Une panoplie d'émotions accompagne la représentation actuelle autour de Camille Claudel. Le but de notre analyse consiste à prouver que de nos jours, le cas de Camille Claudel fait partie de la mémoire collective. Nous nous attacherons à l'étude des œuvres de Catherine Anne, Michèle Desbordes et Colette Fellous, qui font de la sculptrice le thème de leur création². De même, cette approche mettra en relief comment, en traçant le portrait de Claudel, ces écrivaines laissent transparaître leurs propres hantises.

Le portrait intime de Camille Claudel

Tourner le regard vers Camille Claudel exige de passer en revue certains épisodes de sa vie de manière, plutôt que vraie, vraisemblable. Il va sans dire, comme l'affirme Anna Caballé (2012 : 41), que le genre biographique s'engage à rester près du réel. Parcourir l'existence privée et publique de Claudel implique, de la part d'Anne, Desbordes et Fellous, observer la vie d'une autre. Elles s'ouvrent donc à d'autres manières de vivre et à d'autres modèles de comportement, dans le sens accordé à ce concept par la philosophe Amelia Valcárcel :

Los modelos son personas concretas por las que sentimos respeto y admiración, a las que libremente decidimos imitar. El ser humano tiene la potestad de elegir sus modelos. Quien quiere ser algo se fija en cómo son y lo que hacen o hicieron aquellos tenidos por mejores. (2000: 19)³

² Catherine Anne, *Du même ventre*, Arles, Actes Sud, 2006 ; Michèle Desbordes, *La Robe bleue*, Paris, Verdier, 2004 ; Colette Fellous, *Camille Claudel*, Fayard, 2018.

³ Les modèles sont des personnes spécifiques pour lesquelles nous éprouvons du respect et de l'admiration et que nous choisissons librement d'imiter. Les êtres humains ont le pouvoir de choisir leurs modèles. Celui qui veut devenir quelqu'un observe la personnalité de ceux qui sont considérés comme les meilleurs et ce qu'ils font ou ont fait. [La traduction est à nous]

Par ailleurs, prendre Claudel comme motif dans le cadre de la fiction permet aux autrices d'effleurer leurs propres dilemmes : « Et l'écriture, comme toujours, s'est tissée entre des choses extraites du réel et des choses inventées », avoue Anne (2006 : s.p.) Ainsi, en même temps qu'elles esquissent l'image de Claudel, chacune d'elles met à nu son paysage intérieur. Ce triple regard est, à l'évidence, façonné par les genres dans lesquels s'inscrivent les œuvres : théâtre, roman et essai situent au lecteur dans un horizon d'attentes spécifique.

Catherine Anne, dramaturge et actrice, se définit comme une « femme engagée de théâtre dans l'écriture du présent » (« Présentation », 2021). Le préambule de *Du même ventre* avertit très clairement qu'il ne s'agit pas d'un reportage documentaire, bien que la pièce contienne des événements proches de la réalité. Cette brève introduction omet l'identité de la protagoniste, de même que le texte qui la suit n'en offre guère de traces, les personnages étant présentés par les génériques « le frère », « l'aînée » ou « la cadette ». Le lecteur est censé connaître l'histoire des Claudel pour qu'il devine que la triade nommée en quatrième de couverture fait allusion à la célèbre famille. Cet anonymat s'explique par la volonté manifeste d'Anne de transcender le cas spécifique : c'est parce qu'elle élargit le champ de son analyse, qu'elle peut le traiter en cas psychosociologique. Voici les termes qui éclairent sa perspective : « C'est une pièce sur la fratrie, les rapports d'affection et de haine qui s'y déploient, l'évolution au fil du temps de ce lien presque indissoluble » (Anne, 2006 : s.p.). La pièce débute en 1943 - peu avant le trépas de Camille Claudel- et remonte à 1886, année charnière pour la sculptrice aussi bien du côté personnel que professionnel : après un premier voyage à Londres chez son amie Jessie Lipscomb, Camille a quitté sa famille pour s'installer auprès de Rodin⁴ ; c'est aussi l'année où Paul, le frère agnostique, devient soudain catholique. Anne construit sa pièce en vue d'illustrer trois styles de vie, trois choix différents, voire antagonistes, correspondant aux trois Claudel : Camille, Paul et Louise. La dramaturge insiste sur la manière dont chacun d'entre eux organise sa stratégie pour réussir ses buts, ce qui provoque de fréquentes brouilles entre les trois. L'ensemble des quatorze séquences révèle au spectateur huit lieux différents. Le texte acquiert un rythme dynamique suite à l'évocation en continu de souvenirs, bien qu'il ne couvre que l'âge adulte des personnages. Dans ce retour vers le passé, une personne, un objet, une situation... agissent comme des catalyseurs qui déclenchent une nouvelle séquence.

⁴ L'approche biographique proposée par le Musée Camille Claudel divise la carrière de l'auteure en plusieurs étapes. L'une d'elles couvre la période 1886-1893 et se résume sous le slogan : « Auguste Rodin et Camille Claudel, le temps d'un amour tumultueux et d'un dialogue artistique passionné ». [“Camille Claudel: biographie” <URL : <http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections/camille-claudel-biographie>> [consulté le 14/01/2021]

En ce qui concerne Michèle Desbordes, son roman se concentre principalement sur les trente dernières années où Camille est restée enfermée dans un hôpital psychiatrique. Le soupçon d'une fin imminente est le point de départ d'un examen de la vie de la sculptrice : sa réflexion sur le passage du temps devient centrale. Avec l'exemple de Claudel, Desbordes reprend un thème essentiel dans ses récits précédents⁵ qui constitue, en fait, un trait caractéristique de son style : « L'écriture de Michèle Desbordes est du temps à l'état pur, à l'état natif, comme on le dit de l'or, et des gens qui sont nés, bien nés ou mal nés, dont la valeur sait atteindre le nombre des années, du temps subi, assumé en attendant la mort » (Harang, 1999). Le regard de la narratrice scrute cette vieille femme assise sur une chaise dans le jardin de l'hôpital psychiatrique. Elle a été confinée dans cet établissement sanitaire où son quotidien se réduit à l'attente : elle attend la visite de son frère adoré, elle attend sa sortie du sanatorium, elle attend enfin son propre dénouement. D'emblée, une telle synthèse présente une intrigue simple. Cependant, la subtilité de la romancière réside dans le pouvoir de tisser une histoire sans histoire⁶, où elle oppose la protagoniste à elle-même, son présent interpellant son passé. La tragédie réside ici dans l'impossibilité de changement, dans l'immanence du désarroi. Le but de Desbordes n'est pas de produire un récit biographique, ni de juger la protagoniste ou sa famille. Elle s'écarte ainsi d'une approche critique traditionnelle qui, surtout à ses débuts, se concentrait principalement sur la marginalité de Camille, sur son évolution malheureuse, plutôt que sur ses dons d'artiste. Desbordes ne révèle pas de détails inconnus sur Camille Claudel, la romancière ne tient pas à une chronologie stricte, car la mémoire récupère en désordre de différents épisodes de sa vie. Pourtant l'écrivaine ne concentre pas son attention sur l'aspect philosophique du temps. A sa place, Desbordes met en lumière la fragilité d'une vie à tout moment : alors qu'au début la protagoniste semble avoir un futur prometteur, cet avenir reste en fait suspendu à des fils invisibles. À la fin, sa chute fulgurante ne laisse point de place au doute. La déconstruction identitaire de Claudel est soulignée par d'autres aspects formels, notamment le genre du récit : le terme *roman* accompagne le titre. Bien que sous un format particulier, le texte se situe sous la houlette de la fiction. Dans une interview, Desbordes a

⁵ Dans *L'Habituée*, elle raconte l'évocation de leur passé par trois femmes, sur lesquelles le temps pèse comme une dalle, annihilant leur raison d'être. *La Demande* pose une question similaire en décrivant des personnages dont la vertu réside dans l'attente, dans leur capacité de résilience face à l'usure du temps.

⁶ L'auteure elle-même fournit cette description lorsqu'elle évoque le principe créatif qui structure *L'Habituée* : « ...je ne voulais pas raconter une histoire, mais plutôt une absence d'histoire. Des vies sans histoire(s). Je me suis appropriée en quelque sorte les " outils " du roman pour raconter le contraire d'une histoire... » (Masson, 2001 : 32) Toutefois, à notre avis, cette procédure est applicable à tout le volume en question.

présenté *La Robe bleue* en utilisant le terme *fragment*. Elle en louait l'avantage d'être à la fois « tout et partie » (*ibidem* : 39). Il suffit de feuilleter le livre pour apprécier la justesse du terme, car au-delà des chapitres, le texte apparaît constamment divisé, tronqué par des lignes blanches. Les fragments constituent des séquences autonomes, des pièces du puzzle de mémoire. En même temps, ils en intègrent le tout : l'ensemble de ces trente années, inséparables les unes des autres devient une seule unité par l'ennui vital qui les regroupe. Les quelques pauses, la longue cadence de la phrase approfondissent ce sentiment de lenteur, de répétition, et suggèrent la fragilité humaine de Camille Claudel : l'époque et l'espace ont beau changer, sa situation reste immuable. La femme est en proie de manière continue à l'incompréhension. Le lecteur est invité à lire entre les lignes et les silences comptent autant que les mots pour rendre ce monde perdu et accentuer l'immanence du temps.

Un autre biais est utilisé par Colette Fellous dans son ouvrage *Camille Claudel*. L'appartenance de ce volume à la collection « Des vies » des éditions Fayard laisse présumer une approche biographique. Bien que le récit partage certaines des caractéristiques de ce genre (par exemple, le fait d'indiquer les sources consultées par l'auteur), il ne révèle pas de nouveautés inédites par rapport aux approches biographiques déjà publiées sur la personnalité de Claudel. Une sorte de prologue prévient du défi que représente le traitement de cette artiste devenue légende : « sa vie est toute trouée. 1864, 1886, 1887, 1889, 1898, 1905, 1913 » (Fellous, 2018 : 229). L'invisibilité de certaines périodes est contrebalancée par la voix de la narratrice, prête à une réflexion ontologique sur la vie : comme les blancs qui peuplent le récit de Desbordes, Fellous présente l'existence à travers une série de moments, de séquences juxtaposées afin d'offrir une illusion de continuité. Habitée à donner la parole aux absents⁷, elle poursuit un rituel d'écriture déjà entrepris dans des ouvrages précédents, notamment dans *Pièces détachées*. Ce récit cherchait à reconstruire une vie à partir de fragments épars qui ne trouvent de sens que grâce à la mémoire et le mot, que l'autrice évoque sous la métaphore de la *petite pièce*. Cette même métaphore appert dans le cas de Camille :

Camille nous a laissé sa vie en tant de morceaux que je me mets à les assembler dans tous les sens pour essayer de composer le dessin de sa vie, pour trouver comment s'emboîtent ses « petites choses » les unes dans les autres. (Fellous, 2018 : 214)

⁷ Sa collaboration avec le média radio (elle a été responsable de l'émission *Carnet nomade* sur France- Culture) la rend sensible à la voix, un aspect qui devient pertinent dans sa création littéraire.

L'intérêt d'une biographie, d'après Jordi Gracia (2018 : 242), transcende les pures « données factuelles » ; c'est dans l'interprétation des informations avérées que l'œuvre biographique prend tout son sens. C'est là que la maîtrise de la romancière émerge : Fellous utilise de différentes stratégies pour reconstituer les détails intimes dont elle manque. L'une des ressources pour augmenter la fiabilité interprétative consiste à remplacer un fait, un avis par une autre certitude, la sienne. Ainsi, lorsqu'elle se rend à l'Islette, l'écrivaine tente de saisir sur place les sensations éprouvées par son ancêtre. Et pourtant, le doute persiste :

Mais là encore, rien n'est vraiment sûr, on ne sait pas précisément quelles chambres Rodin avait louées : un des chambres de la tour, oui, mais laquelle des deux tours, la tour carrée ou la polygonale ? (Fellous, 2018 : 194-195)

La méconnaissance des expériences de Camille est reléguée au second plan, puisque le plaisir esthétique du lecteur découle des sensations éprouvées par l'écrivaine elle-même : cet épisode révèle la valeur que Fellous accorde à la maison comme espace matriciel. Espace que la romancière revendiquait déjà dans l'un de ses premiers textes : « Au fond du tableau comme au fond de la mémoire, il y a toujours un croquis de maison qui se dessine », affirmait-elle dans *Le Petit Casino* (Fellous, 1999 : 134). L'Islette devait donc, servir de réservoir aux expériences de la sculptrice.

Fellous maîtrise l'écriture biographique. Dans *Camille Claudel*, elle se positionne en témoin « ultérieur » (Genette, 1991 : 68) en tant que personne non-contemporaine, une qualité qui favorise plusieurs recours narratifs : des anticipations d'épisodes biographiques dans le récit, l'introduction de comparaisons entre l'expérience de Camille et celle de Fellous⁸ ou encore la comparaison entre des événements fondamentaux de la vie de Claudel⁹ et d'autres de l'autrice. Par ce dernier biais le lecteur constate la survie de l'artiste dans le temps car une histoire de vie « est un fil d'Ariane entre les générations » (Benassar, 2005). La romancière porte allusion à l'enfermement dans un centre psychiatrique : Camille y est présentée immobile comme une statue en marbre, ne s'animant que sous le regard du public. À ce moment-là, Fellous s'abandonne à la contemplation de la statuette, et les rôles s'échangent : pour la récupération de l'existential l'écrivaine elle prend le relais de la feue artiste et sculpte, à son tour, la vie de

⁸ Fellous associe l'expérience de Camille Claudel à celle d'Aimée Lacan sans toutefois qu'il y ait eu des contacts ou d'autres rapports entre ces femmes.

⁹ Fellous remarque la coïncidence des dates de naissance de la mère de Camille et de Rodin, tous les deux nés en 1840. Voilà pourquoi elle note : « cette date je ne dois pas l'oublier » (Fellous, 2018 : 123).

Claudiel. Sur la photo de couverture, une déclaration de ce principe : Fellous choisit *Vertumne et Pomone*, une pièce inspirée de la légende hindoue récupérée par le poète hindou Kalidasa¹⁰, aussi intitulée *L'Abandon* dans sa version en bronze réalisée par Claudel ; les visages des créatures en pierre évoquent la placidité de ceux qui se livrent à l'amour vainqueur de tous les obstacles. Le lecteur s'abandonne à ce même repli sur les sentiments, à la fois qu'il entreprend le voyage d'introspection, guidé par la narratrice. Parce que Shakuntala est à l'origine de l'histoire de son pays, le récit acquiert une dimension épique. Evoquer la transformation de ces héros qui grandissent à travers les épreuves douloureuses contribue à accorder des nuances héroïques à la biographie. De plus, il faut noter le parallèle entre la trajectoire de l'artiste et celle des grands héros mythiques. Fellous reprend un passage de la correspondance de Camille Claudel où, en 1935, elle se mesurait aux protagonistes de l'Antiquité : « Tout ce qui m'est arrivé est plus qu'un roman c'est une épopée, l'Iliade et l'Odyssée, et il faudrait un Homère pour la raconter » (Fellous, 2018 : 15).

Dans cette histoire d'une transformation, Camille Claudel devient un nouvel Ulysse dont l'Ithaque reste à découvrir : comme le suggère Konstantino Kavafis dans son célèbre poème « Ithaque », l'essentiel dans le retour à Ithaque, ce n'est pas le but mais le voyage. Fellous engage le lecteur à ce périple. Devenu voyageur cherchant à accomplir son initiation car chacun identifie ce lieu mythique d'après ses convictions personnelles (la famille, la reconnaissance professionnelle, la passion...), sa quête consiste à percer la personnalité de Camille ainsi que celle de la narratrice. Cette conjonction des destins permet l'alternance entre la troisième et la première personne, le basculement entre les épisodes concernant Claudel et d'autres rapportés à Fellous. Comme la vague autrefois modelée par Camille, on chavire entre les dilemmes de l'une et de l'autre : sur les traces de son ancêtre, Fellous emmène le lecteur du XXI^e siècle dans les rues de Rome pour partager les visites de l'artiste à un autre « maudit », Mallarmé. Elle glisse chez le poète et imagine la rencontre avec les membres de ce cénacle artistique, faisant de nous des voyeurs privilégiés de la scène. Au-delà de l'importance de cet épisode¹¹, le simple nom de la rue déclenche la mémoire de l'autrice tunisienne, qui avoue sa fascination pour ce quartier et, plus particulièrement, pour les villes qui prêtent leur nom aux avenues. Les lieux où Camille a vécu sa liaison orageuse avec Rodin sont un prétexte pour s'attarder sur des considérations plus

¹⁰ *La Reconnaissance de Shakuntala* est une pièce dramatique qui met en scène les amours d'un roi indien qui tombe amoureux d'une fille qu'il délaisse bientôt, en raison d'une malédiction lancée par le sage qui avait élevé la jeune fille. Camille Claudel reprend le dénouement de l'histoire : le moment où les protagonistes se retrouvent.

¹¹ Fellous la présente comme l'une des premières expériences qu'elle a partagées avec Rodin.

intimes : notamment en ce qui concerne la Folie-Payen, l'atelier que Rodin avait loué pour Camille, la romancière évoque le sens moins connu de demeure de plaisance, du terme *folie*. Par un jeu de signifiants, elle y décèle l'homonyme de Camille, de manière que la passion vécue dans ce domaine reste une annonce manifeste de la misère qui peuplera ses derniers jours. Fortement influencée par Barthes, le zèle de l'écrivaine quant au fonctionnement des mots suscite une digression dont l'essence fournit la clé de plusieurs de ses ouvrages :

On peut se demander si parfois les mots n'en savent pas plus sur nous et sur ce que nous allons vivre, bien avant nous. Les mots sont dangereux. Ils nous précèdent, nous attirent, nous alertent, puis nous piègent, ils nous avaient pourtant prévenus mais on n'a jamais rien vu, on était distrait, on les a laissés entrer dans notre vie, on a fait comme si. (Fellous, 2018 : 65).

Dans l'ensemble, Fellous réussit à brosser un portrait complet de la protagoniste où l'imagination supplée les manques d'information. Sans atteindre le stade de la fabulation, la narratrice pressent ce que Camille aurait pu éprouver, car Fellous dépasse l'empathie : elle endosse l'essence même de la biographiée, allant même jusqu'à en saisir la pensée (*ibidem* : 202).

Dès le préambule la romancière a précisé que le destinataire de son texte n'est autre que Camille elle-même : « Ce livre, je l'écris pour elle » (*ibidem* : 9) : le regard se déplace de l'objet vers le sujet de la biographie. Dès lors, la narratrice se « donne à connaître » et partage ses goûts littéraires : sont mis en avant Roland Barthes, que Fellous considère comme un père intellectuel (Borderie, 2019) ou Sei Shonagon, l'écrivaine japonaise qui constitue un de ses livres de chevet. Par ce même biais, le lecteur accepte le parallèle entre la création compulsive de Camille dans son atelier et la référence à Emily Dickinson, la femme poète qui a décidé volontairement de s'isoler et dont l'attitude a été interprétée comme une preuve de son excentricité.

La complicité tissée à travers l'art entre la narratrice et Claudel invite Fellous à évoquer le cas clinique d'une autre de ses idoles : celui de Marguerite Anzieu, une contemporaine de Claudel, l'Aimée de Lacan, une patiente qui a marqué la psychanalyse comme Camille a marqué la sculpture. Sa paranoïa s'est accompagnée de l'écriture de romans édités par Lacan lui-même et loués par les surréalistes. Bien qu'Aimée ait pu régler son délire mental avec une fin différente de celle de Camille, son exemple et celui de la sculptrice permettent à Fellous de conclure que « toute vie est une fiction » (*ibidem* : 179) : les frontières entre la réalité et

l'imagination sont parfois peu stables. Fellous récupère ainsi un principe hérité de Barthes qui surenchérit le pouvoir du mot.

Dans la biographie romancée, genre dont les limites sont floues, le biographe est confronté à des défis communs à ceux du romancier : tous les deux doivent associer des états d'âme à des événements extérieurs et à des moments essentiels. La différence réside dans le fait que, si le premier peut fabuler sur ce qu'il raconte, le second est contraint par les limites de la vérité. Même si elles s'écartent du genre, ces contraintes définissent la méthode par laquelle Anne et Desbordes donnent à voir l'identité de leur personnage principal sans pour autant l'avouer. Dans sa volonté de déconstruire l'histoire, *La Robe bleue* commence *in medias res* : une femme est assise dans un espace ouvert - *a priori* un jardin - et attend son frère. L'absence de données concrètes accentue la dépersonnalisation tandis qu'elle laisse la possibilité de l'extraordinaire : tout est possible auprès de ce personnage au visage diffus. Le cadre initial installe donc une source de suspense narratif qui pousse le lecteur à découvrir les personnages, réduits à de simples pronoms « elle » et « il ». Leur référent est différé : le récit se penche plutôt sur le possible que sur le réel, le tangible. La désignation du nom de famille est reportée à la moitié du livre (Desbordes, 2004 : 118) : diminuer l'importance de l'identité implique accorder plus de pertinence aux réflexions sur l'usure que le temps d'attente provoque sur le personnage central. Pourtant, au bout d'une trentaine de pages, le lecteur tant soit peu averti devine déjà qu'il assiste au drame des frères Claudel : les titres des pièces écrites par Paul¹², les références spatiales à Montdevergues et Villeneuve et le nom de Camille fournissent des indices. L'habileté narrative de la romancière met en exergue une différence essentielle entre frère et sœur : alors que les œuvres de l'écrivain sont explicitement mentionnées, le nom des sculptures est omis afin de reproduire ainsi le silence auquel l'artiste a été condamnée dans la dernière étape de sa vie. La voix narrative de Desbordes soude les blancs contenus dans le journal intime de Camille. Dates et notes s'entassent : à la narratrice de retrouver la mémoire perdue, de saisir ce que la folie a dilué, de donner l'occasion de faire revivre celle dont personne ne semble se souvenir. Le texte contient un contrepoids à l'oubli.

Ces minimales allusions à l'identité des protagonistes, leur absence dans la version théâtrale de Catherine Anne ne diluent pas la personnalité de Camille Claudel, qui appert avec netteté.

¹² L'auteure cite *Cristophe Colomb* et *Le Soulier de Satin* (*Ibid.*, p. 34), deux pièces de théâtre, évoquant ainsi l'un des aspects les plus reconnus de Paul Claudel (Dubor, 2013 : 187-200).

Représenter l'artiste et son œuvre

Les trois autrices évoquent, de différentes manières, les clés de voûte ayant défini l'artiste dans son volet personnel et professionnel. Concernant le premier aspect de sa vie, la famille Claudel a une importance remarquable, bien que son poids reste inégal dans les trois ouvrages. La version dramatique est celle qui offre le plus grand rôle à Paul et Louise, qui, avec Camille, sont les seules voix de la pièce. Chacun est le porte-parole de ses propres valeurs et concurrence avec le frère et la sœur. L'autrice dramaturge examine ainsi trois évolutions complètement divergentes malgré leur origine commune. Une telle signification est déjà contenue dans le titre *Du même ventre*. Son efficacité narrative prend de l'ampleur dès l'ouverture de la pièce : Paul et Camille, les seuls survivants de la fratrie, entretiennent un dialogue décousu. Alors que la jeune fille semble réduite à des besoins primaires (son insistance sur la faim qu'elle a endurée ou son avidité à dévorer le beurre le suggèrent) ou à la déraison (avec son imitation enfantine du gazouillis du grillon), Paul se borne à combler les lacunes de la mémoire de Camille par l'évocation du décès de sa mère et de sa sœur et la perte de la maison familiale. Ce regard rétrospectif est dominé par l'emprise du temps, constamment soulignée, telle un lest : à chaque séquence, la didascalie initiale précise l'âge des trois frères et sœurs. Ces remarques permettent d'évaluer beaucoup plus précisément l'impact de la vie sur chaque personnage : Camille est vouée à sa vocation de sculptrice, Paul, voit l'ambition littéraire freinée par son activité diplomatique, Louise choisit de se conformer aux exigences de la bourgeoisie aisée et tente par là de se plier à l'image conventionnelle de la femme. Une histoire à trois où chacun dévoile ses hantises, à en juger par la scène qui, en guise de conclusion, clôt la pièce : Camille y est représentée entièrement obsédée par l'art, Paul par sa Bible et Louise par son gâteau d'anniversaire. Par métonymie, ces motifs renvoient respectivement à la sculpture, à la foi et au renoncement à une carrière musicale en faveur de la vie conjugale. Le seul aspect qui les relie en dehors de leur parenté relève de l'échec : leurs attentes sont brisées, que ce soit par la passion malheureuse, chez Camille et Paul, ou par le décès prématuré du mari de Louise ou, par les problèmes financiers auxquels tous les trois doivent faire face. En effet, les études biographiques de Camille ont mis à nu la rigidité des liens familiaux des Claudel (Pinet et Paris, 2006 : 17) : l'austérité risque même d'anéantir les sentiments, qui, lorsqu'ils existent, ne sont jamais

exprimés. Ce manque d'affection qu'Anne illustre par le biais de la fille aînée¹³ est présenté comme l'une des causes de la tragédie familiale. L'amertume de la mère, inavouée mais saisissante aux yeux de ses enfants, cache un secret que seule Camille ose nommer : à deux reprises, la mère a dû faire face à des morts socialement inacceptables. La probabilité du suicide de son oncle maternel et le décès de son frère nouveau-né pèsent sur le clan et assombrissent leur avenir presque comme une malédiction¹⁴. De plus, l'aspect économique a une présence indéniable dans le drame. La pièce d'Anne en fait l'une des obsessions familiales, particulièrement incarnée par Louise. Alors que la comparaison entre les parcours de Camille et de Paul repose principalement sur un raisonnement artistique, une vision genrée justifie l'écart entre les deux sœurs, manifeste dans leur position par rapport à l'argent et leur conception de la maternité. L'endettement de Camille auprès des propriétaires, les fournisseurs¹⁵, les soucis pressants sont, certes, rappelés... Cependant, ces épreuves constituent un obstacle supplémentaire à l'accomplissement de sa vocation. Les contretemps divers accentuent son caractère héroïque, d'autant plus souligné par le contrepoint de la sœur cadette. Pour cette dernière, l'argent est l'une des conventions de la bourgeoisie à laquelle elle tient : monnaie d'échange pour son bonheur, elle renouvelle le type de l'avare, sous un format moderne. Anne en trace ainsi la caricature. Si la focalisation de Louise sur le gâteau crée un effet comique, ses observations sur le coût du cercueil de son père, les sommes exigées par la sculptrice ou les pénuries vécues auprès de sa cellule familiale - ce n'est pas pour rien qu'elle qualifie son nouvel état de « charge de détresse » (*Ibidem* : 76) - accordent à Louise une dimension tragique. Prisonnière des non-dits de sa classe, l'argent l'assujettit aux siens, l'avilit. Surtout qu'il la réduit à une corvée prométhéenne comme celle qui occupe les figures mythiques du paradigme de l'avare : « des figures, des formes matérielles pour une représentation de la question en jeu, condamnées à des entreprises dont l'ampleur est proportionnelle à leur sottise ou leur orgueil » (Burtin, 2011 : 67). Cherchant à contrefaire le mal qui la ronge, Louise s'y conforme dans la neuvième séquence lorsqu'elle-même synthétise sa personnalité en ces termes : « Louise la

¹³ « Vous savez qu'il y a des familles dans lesquelles l'œil humain embrasse les enfants. Sais-tu qu'il y a des mères qui embrassent leurs enfants » (Anne, 2006 : 109). La revendication que Camille soutient avec véhémence apparaît, aux yeux de ses frères, comme une de ses folies de plus.

¹⁴ L'ombre de l'oncle plane sur la pièce jusque dans ses moindres détails : ainsi, lorsque Louise éclate en sanglots, l'exclamation ironique "J'ai peur d'être noyée" (Anne, 2006 : 76), plutôt que de la ridiculiser, vise à évoquer la condamnation qui pèse sur leur vie.

¹⁵ Fellous coïncide en signalant le même aspect lorsque, dans un jeu d'homonymie, elle désigne le protagoniste comme K.Mille (*Ibidem* : 73).

de/Ne pleure pas ne se plaint pas toujours active tête haute maison propre » (Anne, 2006 : 76).

L'autre grand écart entre les sœurs concerne la maternité et le mariage. Anne fait allusion à la fausse couche de Camille à laquelle elle oppose de sa progéniture : « Louise Ferdinand leur nouveau-né/Et moi portant mon fantôme » (*Ibidem* : 86), se plaint la sculptrice. Le fait que Louise porte allusion au risque d'une éventuelle grossesse hors mariage illustre l'envergure de la morale sur la destinée de Camille et renforce cette vision d'une femme qui, pour avancer doit se battre dans son milieu contre des forces multiples. En vertu d'une vision patriarcale, Paul, lui-même, estime scandaleux le comportement de sa sœur : « L'homme est la tête de la femme comme le Christ est la tête de l'Eglise » (*Ibidem* : 51). Il réaffirme cette perspective en lui conseillant d'épouser Debussy, d'après lui aux antipodes de Rodin, qu'il évite même de nommer : « Ce n'est pas Wagner mais au moins il n'a pas l'âge d'être ton père/ Il t'épouserait lui il ordonnerait ta vie il te ferait des enfants/Il te mettrait dans ton chemin de femme » (*Ibidem* : 90). Une telle proposition s'énonce par des termes semblables à ceux d'une convention économique, faisant ainsi écho à l'accord que Camille a obtenu de Rodin et qu'Anne évoque par l'expression « promesse écrite » (*Ibidem* : 107). Comme le révèle la littérature du début du XX^e siècle, la question du mariage constituait un souci social qui a attiré même l'attention de politiciens comme Léon Blum, décidé à entreprendre une réforme de l'institution conjugale. Paul rend explicite son conservatisme à ce propos et, par contraste, on comprend le bouleversement social que l'attitude de Camille avait entraîné.

Tout autre est la perception de Desbordes, qui cite explicitement Debussy et Mallarmé, dont la maison a été le creuset d'une autre grande passion amoureuse de Camille. L'évocation de Rodin s'impose et, bien que Debussy reste amoindri par la figure du maître, Desbordes lui exprime sa reconnaissance au moment où elle l'associe à la création sculpturale de *La Valse*. L'écrivaine nuance ainsi l'image de Camille : l'engouement amoureux n'aboutit pas qu'à des ravages, il engendre aussi des œuvres admirables.

La maternité est de même interpellée par le biais de la mère de Camille. Les trois versions font d'elle une ombre marquante pour sa fille aînée. Fellous, en particulier, lui consacre un chapitre où elle en brosse un portrait cruel. Malgré la circonstance atténuante de la perte prématurée de la mère de Madame Claudel, l'auteure la présente en être malfaisant :

Par moments, en imaginant cette mère corsetée jusqu'au cou, le visage fermé, insensible au désarroi de sa fille, je suis tétanisée, je ne peux plus continuer, c'est une sorcière cette mère, ce n'est pas possible. (Fellous, 2018 :127)

L'association avec la sorcière prend d'autant plus d'ampleur si l'on se souvient de la thèse de Gilbert Durand, qui a prouvé le lien entre cette figure et l'archétype de la « mère terrible » (Durand,1984 : 113).

Du côté personnel donc, les trois versions affirment l'impact remarquable de la famille sur le parcours de la protagoniste.

Or, depuis leur perspective comme créatrices, Anne, Desbordes et Fellous privilégient une autre approche du mythe : celle qui met en relief la dimension professionnelle de Claudel. Leurs arguments portent sur deux aspects à cet égard : d'une part, les trois autrices soulignent sa volonté d'une pratique professionnelle de la sculpture dans un contexte social et culturel masculinisé et presque interdit aux femmes. Aussi bien Anne que Fellous établissent un parallèle clair avec la fortune littéraire de son frère Paul. Sans faire appel aux particularités du milieu artistique où Camille a tenté de pénétrer, Anne analyse sous une perspective genrée aussi bien la fortune de l'écrivain que le rejet de la sculptrice (*Ibidem* : 36). Leur sort opposé est d'autant plus saillant, que leurs créations traitent de thèmes communs. Anne dépeint dans le malheur de Camille un échec à double cause : tout d'abord il relève de la nature humaine. D'après une conception atavique, le génie créateur est attribué à l'homme : « Une femme de génie une révolte de la nature donc un monstre » (Anne, 2006 : 81) se plaint la sculptrice, se faisant écho de l'opinion des critiques. A cela s'ajoute la réprobation sociale des femmes artistes. Anne insiste sur cette perspective à travers l'exemple de Louise. Son renoncement à sa carrière musicale s'exprime par des termes tranchants : « J'arrête/ Je ne pense pas qu'un homme raisonnable désire épouser une artiste » (*Ibidem* : 101).

L'avis de Fellous est plus nuancé : sa Camille apparaît dévouée à part entière à ce métier, qu'elle professe comme la foi. La narratrice a recours à la métaphore religieuse en évoquant les premiers pas de la jeune femme dans le cénacle littéraire présidé par Mallarmé. Par une hyperbole, elle indique le culte à l'activité artistique, mis en parallèle avec l'attitude de Paul, dont la ferveur religieuse a guidé en grande mesure son œuvre littéraire. Cependant, Fellous refuse l'admiration gratuite et, sans nier le talent de Camille, elle admet son caractère inconstant et son comportement autoritaire. De surcroît, Fellous relève le manque de

connaissances de la sculptrice vis-à-vis des engrenages du marché, ce qui la réduisait à une dépendance fonctionnelle du maître :

...elle demande à Rodin d'écrire à sa place, de développer, de faire évoluer les sentiments, d'embellir les choses, de « mettre une belle tartine sur le mouvement et la recherche de la nature, etc... », d'inventer des phrases sur l'art, sur le métier parce qu'il connaît bien mieux qu'elle le milieu (*Ibidem* : 33)

Ces insuffisances sont aggravées par une position intellectuelle paradoxale : ses extravagances provoquantes se redoublent d'un antisémitisme ostensible pendant l'affaire Dreyfus. Fellous, elle-même née auprès d'une famille juive, accorde à cet épisode une importance considérable puisque la romancière situe à ce moment-là la première manifestation des crises paranoïaques de la sculptrice (*Ibidem* : 42).

Comme il fallait s'y attendre, les trois versions convient le lecteur à repérer le lien, prouvé par les diagnostics psychiatriques modernes (Romero, 2000 : 131-141), entre création artistique et folie. Rétives à y percevoir un sens péjoratif, les autrices y devinent une capacité visionnaire qui transcende le tangible. Fellous et coïncident à souligner que Paul, lui-même, aurait pu devenir fou. Dans un sens plus novateur, la romancière tunisienne relie une telle maladie à la ménopause.

Loin de fournir un repère référentiel, l'œuvre sculpturale de Camille est évoquée en tant que métaphore qui révèle la personnalité de sa créatrice : Fellous évoque *Sakuntala* et *Persée* pour expliquer le but de l'artiste visant à transformer la réalité quotidienne en art. La romancière interprète ce don comme signe de la capacité visionnaire qui la rapproche des poètes maudits tellement admirés. En revanche, ce sont *La Vague* et *Les Causeuses* qui résumeraient son sort. L'une et l'autre deviennent un *alter ego* de l'artiste : comme les baigneuses de l'œuvre évoquée, Camille est restée inconsciente vis-à-vis du danger que le nouveau siècle entraînait : comme celles qui causent sans s'aviser du danger sa causerie, le désir d'échanger de l'artiste s'est heurté à un mur infranchissable...

Les allusions de *La Robe bleue* sont beaucoup plus subtiles. Sans en nommer les titres, Desbordes reproduit des œuvres marquantes de la trajectoire sculpturale de Camille : *Sakuntala*, *Les Causeuses*, *L'Implorante*, *Les Baigneuses* et *La Valse*. C'est à cette dernière qu'elle voue une plus grande attention, en fonction de son propre goût. Elle avoue qu'une photographie de cette pièce présidait l'espace où elle se consacrait à l'écriture : « Il y a là comme une sorte de compagnonnage que je vais essayer de rendre sensible », déclarait Desbordes dans une

interview¹⁶. Le message de son récit découle d'une comparaison entre cette figure féminine qui danse au rythme de la musique et Camille Claudel, dont l'existence l'entraîne dans un tourbillon. Pour l'écrivaine, l'art devient le moyen de dialoguer entre maître et disciple, entre frère et sœur, de même qu'entre narrateur et lecteur. Les pièces sculpturales révèlent et Camille Claudel et Michèle Desbordes : pour elles le mot, comme le bronze, favorisent une source de résilience pour affronter l'attente de la fin.

Bref, l'intérêt des trois autrices pour Camille Claudel témoigne du respect et de l'empathie qu'elle continue à susciter parmi nos contemporains. Anne, Desbordes et Fellous partagent un désir commun : comprendre leur aïeule. Pour ce faire, elles s'évertuent à élucider les circonstances par lesquelles cette fratrie, même si elle a partagé le même environnement, a entrepris des parcours différents.

Chacune à sa manière, elles réfléchissent aux sensations et aux émotions que les individus nourrissent à la veille de la fin ; elles tentent de comprendre enfin, la raison par laquelle une héroïne se transforme en martyr. Aucune d'elles ne cherche à juger sa devancière, ni ses plus proches : il ne pouvait pas en être autrement, puisque la figure de Camille recompose certains de leurs propres dilemmes. La littérature leur donne ainsi l'occasion de les partager, d'aller au-delà puisqu'elles se penchent sur l'horizon de leur époque afin d'y déceler une réponse à leur incertitude.

Références bibliographiques

ANNE, Catherine (2006). *Du même ventre*. Arles : Actes Sud.

ANNE, Catherine. « Présentation de la femme dramaturge et de sa troupe ». <URL : <http://www.catherineanne.info/> > [consulté le 07/01/ 2021]

BAUMAN, Zygmunt (2007). *Le présent liquide*. Paris : Seuil.

BENASSAR, Bartolomé (2005) « La biographie, un genre historique retrouvé ». *Biographies et récits de vie*. Tunis: Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, p. 89-95. <URL : <http://books.openedition.org/irmc/624>> [consulté le 19/01/2021]

¹⁶ "Entretien" dans Jean-Yves Masson *et alter, À propos de Michèle Desbordes. Le préau des collines*, n° 5, Paris, HB Éditions, 2001, p. 39.

- BORDERIE, Laurent (2019). « Colette Fellous, une vie faite de pièces détachées », *L'Orient Littéraire*, núm 157, <URL : https://www.lorientlitteraire.com/popup.php?n_id=6961&cid=33 [consulté le 08/01/2021].
- BURTIN, Tatiana (2011). *Figures de l'avarice et de l'usure dans les comédies: The Merchant of Venice de Shakespeare, Volpone de Jonson et L'Avare de Molière*. Thèse doctorale. Université de Montréal. <URL : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/6178/Burtin_Tatiana_2011_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y [consulté le 19/01/2021]
- CABALLÉ, Anna (2012). «¿Cómo se escribe una biografía? », *Rúbrica contemporánea*, vol. 1, núm. 1, pp. 39-45. <URL : <https://revistes.uab.cat/rubrica/article/view/caballe-v1n2/pdf> [consulté le 11 /01/ 2021].
- CLAUDEL, Camille (1927). « Lettre à son frère Paul. 3 mars 1927 » <URL : <https://information.tv5monde.com/terriennes/camille-claudel-drames-verites-et-legendes-reunis-dans-un-musee-157112>> [consulté le 21/IV/2022]
- DESBORDES, Michèle (2004). *La Robe bleue*. Paris : Verdier.
- DURAND, Gilbert (1984). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- FELLOUS, Colette (1999). *Le Petit Casino*. Paris : Gallimard.
- FELLOUS, Colette (2018). *Camille Claudel*. Paris : Fayard.
- GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et Diction*. Paris : Seuil.
- GRACIA, Jordi (2018). «Imaginación moral y biografía », *Letras de Hoje*, v. 3, n. 2, pp. 240-244. <URL : [//dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2018.2.31508](https://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2018.2.31508) >[Consulté le 07 janvier 2021].
- HARANG, Jean Baptiste (1999). « La servante Tassine. Une histoire tissée de silence entre une servante et un maître italien du grand siècle », *Libération*, 11 février. <URL : https://next.liberation.fr/livres/1999/02/11/la-servante-tassine-une-histoire-tisee-de-silence-entre-une-servante-et-un-maitre-italien-du-grand-_264668 > [Consulté le 14-01-2021]
- MASSON, Jean-Yves *et alter* (2001). *À propos de Michèle Desbordes. Le préau des collines*, n° 5. Paris : HB Éditions.
- PINET, Hélène et Reine-Marie PARIS (2006). *Camille Claudel. Le génie est comme un miroir*. Paris : Gallimard.
- ROMERO, Julio (2000). «Creatividad, arte, artista, locura : una red de conceptos limítrofes » in *Arte, Individuo Y Sociedad*, (12), , 131-141. [Consulté le 19-01-2021] Disponible sur : <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0000110131A>
- VALCÁRCEL, Amelia (2000). *Rebeldes*. Barcelona: Plaza & Janés.