

Le côté affectif dans l'état mental de la femme artiste au tournant du xx siècle : Camille Claudel

MARÍA CUSTODIA SÁNCHEZ LUQUE

Universidad Rey Juan Carlos (Madrid) / Espagne

✉ mariacustodia.luque@urjc.es

RÉSUMÉ. Artiste talentueuse, auteur d'œuvres qui ont marqué l'histoire de la sculpture, morte de faim dans un asile psychiatrique et mise à la fosse commune, elle sombre dans la folie et dans un profond oubli pendant des décennies. Comment expliquer un destin si tragique ? Dans notre analyse en vue de répondre à cette question, nous ferons des fréquentes allusions aux deux grandes productions cinématographiques basées sur sa vie : *Camille Claudel* et *Camille Claudel 1915*.

RESUMEN. *El aspecto afectivo en la mujer artista en el cambio de siglo: Camille Claudel.* Artista de talento, autora de obras que marcaron la historia de la escultura, murió de hambre en un manicomio y fue enterrada en una fosa común, se hundió en la locura y en un profundo olvido durante décadas. ¿Cómo podemos explicar un destino tan trágico? En nuestro análisis para responder a esta pregun-

MOTS CLÉS :

Femmes artistes oubliées ; défi artistique ; génie et folie ; créativité subversive

PALABRAS CLAVE:

Mujeres artistas olvidadas; desafío artístico; genio y locura; creatividad subversiva

Pour citer cet article

Sánchez Luque, María Custodia. (2024). Le côté affectif dans l'état mental de la femme artiste au tournant du xx siècle : Camille Claudel. *HYBRIDA*, (8), 43–60.

<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.8.28382>

ta, haremos frecuentes alusiones a las dos principales producciones cinematográficas basadas en su vida: *Camille Claudel* y *Camille Claudel 1915*.

ABSTRACT. *The affective side of the mental state of women artists at the turn of the 20th century: Camille Claudel.* A talented artist, author of works that marked the history of sculpture, she died of hunger in an asylum and was buried in a mass grave; she sank into madness and deep oblivion for decades. How can we explain such a tragic fate? In our analysis to answer this question, we will make frequent allusions to the two main film productions based on her life: *Camille Claudel* and *Camille Claudel 1915*.

KEY WORDS : Forgotten women artists; artistic challenge; genius and madness; subversive creativity

Introduction

Il suffit de visiter les musées de Camille Claudel, à Nogent-sur-Seine, ou celui de Roden à Paris et de s'y laisser emporter par la perfection, l'harmonie de formes et l'originalité débordante qui se dégagent d'œuvres comme *L'Abandon*, *La Valse*, *Clotho* ou *L'Âge mur*, pour comprendre que rien ne lui faisait défaut pour triompher et marquer de son grand génie artistique, qui n'avait rien à envier à celui de son mon maître, l'histoire de la sculpture. Cependant, un fait curieux, alors que Rodin a atteint le sommet de la renommée avant de mourir, Camille a fini en proie des troubles mentaux qui la menaient à détruire ses sculptures et a passé les trente dernières années de sa vie enfermée de force dans un asile d'aliénés, abandonnée et ignorée de tous. Après être restée oubliée pendant près d'un demi-siècle, deux biographies – celle d'Anne Delbée (1982) et celle de Reine-Marie Paris (1984) – ainsi qu'un film de Bruno Nuytten, *Camille Claudel* (1988) relanceront l'intérêt pour cette artiste et contribueront énormément à l'arracher à cette indifférence tellement injuste. Plus récemment, en 2013, Bruno Dumont ramène ce personnage au premier plan avec un film qui ne se base pas sur sa vie à la manière d'un film biographique conventionnel, mais plutôt sur quelques jours de son enfermement dans l'hôpital psychiatrique de Montdevergues en 1915.

Le but de cet article est de s'interroger sur les raisons d'un dénouement si tragique et d'apporter des éléments qui éclaircissent cette question. Parmi toutes les sources documentaires que nous avons consultées, nous avons choisi pour notre analyse les deux films évoqués ci-dessus, suivant les critères de nombreux chercheurs, qui considèrent la biographie cinématographique comme une source documentaire à part entière. En effet, nous rejoignons l'idée d'Evelyn Erlj (2014, p. 79), selon laquelle l'image, même fictionnelle, offre de nouvelles perspectives sur l'histoire et de nouveaux regards sur un passé toujours construit, toujours imaginé. La sacralisation de la parole écrite, au détriment de la parole cinématographique, est liée au désir de posséder un langage et une écriture qui permettent une approche transparente de la réalité, sans trace de subjectivité. Ce qui est un objectif chimérique, car la reconstruction des événements du passé que nous fournit l'histoire écrite loin d'échapper à la subjectivité, c'est le fruit de l'esprit d'un historien, qui les imagine et les recrée. Certains critiques de cinéma, comme Pierre Sorlin, partagent cette idée : «les films sont des documents essentiels pour l'historien dans la mesure où ils fournissent des images à leurs spectateurs et, par leur force de conviction, créent une idée très forte du passé» (Sorlin, 2005, p. 27, cité en Erlj, 2014, p. 85).

Notre choix s'est basé sur le point commun que ces deux films partagent : le manque d'affection de Camille, à l'origine de sa fragilité psychologique et déclencheur de sa folie. Le film de Bruno Nuytten met en lumière deux causes principales du trouble mental de notre artiste : d'un côté, comme l'a dit la sculptrice Isabelle Béné (2018, p. 177), le sentiment d'avoir été spoliée par Rodin, tant sur le plan professionnel que sur le personnel –elle avait dix-neuf ans et il en avait quarante-quatre quand ils sont devenus amants et ont établi une collaboration professionnelle mutuelle–. D'autre côté, le fait de sortir des chemins battus dans sa vie privée –en tant que femme, pour transgresser l'ordre établi et tenir tête aux normes morales de l'époque, comportement considéré scandaleux– et dans le domaine artistique –pour s'affranchir de l'académisme et par la sensualité que certaines de ses sculptures dénotent–. Le film *Camille Claudel 1915*, de Bruno Dumont, comme le souligne Antoine Duplan (2013), est basé sur la correspondance de la sculptrice et de son frère Paul, ainsi que sur les archives médicales. Celui-ci met l'accent sur la douleur de l'artiste, se sachant oubliée de ses proches, et met en lumière une autre cause de son trouble mental, très antérieure à ses amours tumultueux avec Rodin : le rejet de sa mère.

En cohérence avec la ligne éditoriale du magazine Hybrida, nous tenons à préciser que l'un des intérêts de la recherche sur Camille Claudel demeure dans son caractère transdisciplinaire : l'artiste au sein de la fiction contemporaine ; les études psychiatriques; le thème de la famille et plus spécifiquement le sujet des relations mère-fille difficiles dans le cadre des troubles de conduite et d'identité et, surtout, son étude dans une perspective de genre. En effet, l'approche féministe implique la remise en question des paradigmes qui ont marqué l'histoire officielle de l'art, enclins à ignorer la femme artiste ou à la montrer comme une rare exception, capable de surmonter tous les obstacles qui l'empêchaient de donner libre cours à sa créativité.

1. Dépouillée par Rodin

Le film de Nuytten montre à quel point Camille sortira bouleversée de cet amour, auquel elle s'était adonnée aveuglément et aura le sentiment que le maître avait tiré profit d'elle dans tous les domaines. Après plus de dix ans de relation, notre héroïne, âgée alors de trente-quatre ans, décide d'en finir avec lui. Les raisons de cette rupture apparaissent très bien expliquées par Julie et Chaïneze (2009) dans l'article *Camille Claudel ou la place de la femme artiste au XIX siècle* : d'un point de vue personnel, Rodin refuse de choisir entre deux femmes et décline quitter sa maîtresse de toujours, Rose Beuret. Le fait d'occuper une place secondaire dans la vie sentimentale de Rodin

l'a terriblement humiliée. Sans oublier que, comme le film de Nuytten le reflète, cette situation l'exposait aux commérages sociaux. Pour cette raison, profondément blessée dans sa dignité, elle met un terme à cette relation.

Puis, d'un point de vue professionnel, Camille ne se sent pas assez reconnue. Pendant ses années de travail pour Rodin, elle a signé très peu d'œuvres, consacrant la plupart de son temps à l'aider. Dans une scène du film, son père l'avertit de cette situation : «Depuis que tu connais Monsieur Rodin, tu ne travailles plus pour toi-même [...] Tu sais bien, toi [...] qu'il faut exposer pour se faire reconnaître, il n'y a pas d'autre moyen [...] ton avenir t'appartient» (Nuytten, 1988). Il serait faux de croire que Rodin ne valorisait pas le grand talent de Camille, mais, le génie de la femme restait caché à l'ombre de son maître, puisqu'en se consacrant entièrement à travailler sur les sculptures de son amant, elle manquait de temps pour les siennes.

Après la rupture amoureuse avec Rodin et le départ de son atelier, s'ouvre une période d'intense activité pour Camille. Enfermée dans son atelier, elle travaille dur du lever au coucher du soleil pour atteindre ses objectifs professionnels, absorbée dans ses recherches artistiques, qui porteront des fruits tels que *Clotho* (1893), *L'âge mûr* (1894-1895), *La petite châtelaine* (1895-1896), *La vague* (1897), *La valse* (1898), *La Joueuse de flûte* (1905), *La Fortune* (1900) ou *Les causeuses* (1905). Les journalistes valorisent ses facultés et la singularité de ses créations, ainsi qu'en témoigne l'article écrit en 1897 par le critique d'art et fondateur de la revue *L'art et les artistes*, Armand Dayot :

M. Camille Claudel, encore toute jeune [...] a vivement senti la griffe du maître. Elle en porte encore la marque profonde. [...] Mais son originalité native est assez puissante pour lui permettre de se libérer un jour de l'impression trop persistante produite par le contact direct. Elle l'a fort bien compris en s'isolant complètement dans sa petite thébaïde du boulevard d'Italie, où modelant, du matin au soir [...] 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. (Dayot, 1897, pp. 246-249)

Néanmoins, son association artistique avec Rodin, couplée à sa longue implication personnelle avec lui, nuisent à ses chances de réussir. Bien que son travail ait été positivement reconnu par la critique, celui-ci a également été contemplé comme dérivé de celui de Rodin. En effet, les journalistes ne la considèrent que «l'élève de

Rodin», même si elle ne l'était plus. S'ils reconnaissent un style personnel à Camille, les critiques continuent à associer son nom et son art à celui de son maître et à penser qu'elle lui est redevable de tout.

En raison du manque de commandes et du coût du matériel, notre protagoniste était toujours à court d'argent et sa vie tournait à l'appauvrissement et au trouble mental. Ses lettres, écrites entre 1895 et 1905 l'attestent. D'après Marie-Victoire Nantet, Camille montre la conscience qu'elle a de son insuccès une première fois en 1900 dans une lettre de remerciement au collectionneur d'art Maurice Fenaille pour une avance destinée à *La Vague* en onyx.

J'espère avec votre aide arriver à la finir si vous voulez bien ne pas retirer votre protection à une artiste bien française et cependant bien peu encouragée ; et qui après 15 années d'exposition au salon se trouve encore au même point qu'au départ malgré les fausses promesses que certaines gens lui avaient faites. (Rivière et Gaudichon, 2002, p. 154, cité en Nantet, 2003)

Puis, en 1905, Camille réfère des circonstances encore plus catastrophiques : « Il semble naturel que je doive tout endurer, maladies, manque d'argent, manque de toute affection... » (Rivière et Gaudichon, 2002, p. 186, cité en Nantet, 2002). À partir de cette année, elle restera obnubilée par la croyance que toutes ses adversités sont dues à Rodin. Le sentiment qu'il a profité de ses capacités artistiques et de son énergie vitale la hantera pour toujours. Elle finit par se désocialiser et sombrer dans la solitude et l'amertume les plus absolues. Du fait de cette attitude farouche, sa famille décide son enfermement à vie dans un hôpital psychiatrique.

2. Défi de l'ordre établi

Nuytten dresse dans son film un bon portrait de la pression sociale et psychologique qui a contribué au déclin de Camille. Défier le conformisme c'est un fait qui a nui à son succès. Au XIX^e siècle le rôle dévolu à la femme était celui d'épouse et de mère. Les aspirantes à artistes devaient faire face aux obstacles spécifiques des femmes, en outre ceux des artistes masculins, surtout si leur domaine était la sculpture, car on la croyait réservée aux hommes. Comme explique Christophe Zhang, pour observer la position des femmes dans l'art, il faut aussi s'interroger sur le rôle plus général des femmes dans la société, particulièrement sur le mariage et la maternité. Dans le monde de l'art comme ailleurs les femmes interrompent leur carrière plus tôt et plus facilement que les hommes ; longtemps restreintes à la sphère domestique et notamment à l'éducation des enfants, elles sont probablement nombreuses à avoir renoncé à une

carrière artistique au cours de l'histoire (Zhang, 2017). En effet, la plupart de femmes artistes abandonnaient leur métier dès qu'elles se mariaient et le pratiquaient juste pour se distraire. C'est le cas de Jessie Lipscomb, une amie sculptrice de Camille qui apparaît dans le film de Nuytten.

D'après Linda Nochlin (1971, p. 26), généralement il a été préférable que la créativité des femmes se canalise vers des activités plus compatibles avec leur rôle, cela expliquerait pourquoi les femmes ont pu rivaliser en termes de plus grande égalité avec les hommes –et même être innovantes– dans la littérature. N'importe qui, même une femme, est capable de maîtriser la langue et de refléter des expériences personnelles sur le papier, sans avoir à quitter la maison. Alors que le travail artistique a traditionnellement exigé l'apprentissage de techniques et de compétences spécifiques, dans un cadre institutionnel en dehors de la maison. Dans son livre de 1845, *The Family Monitor and Domestic Guide*, Sarah Stickney Ellis avertit les femmes contre le piège d'essayer trop fort d'exceller dans quoi que ce soit :

To be able to do a great many things tolerably well, is of infinitely more value to a woman than to be able to excel in anyone. By the former, she may render herself generally useful; by the latter, she may dazzle for an hour. By being apt, and tolerably well skilled in everything, she may fall into any situation in life with dignity and ease—by devoting her time to excellence in one, she may remain incapable of every other [...]. All that would tend to draw away her thoughts from others and fix them on herself, ought to be avoided as an evil to her. (Ellis, 1844, p. 35, cité en Nochlin, 1971, p. 28)

Il va sans dire que ce panorama a aidé les hommes à se protéger d'une concurrence indésirable dans leurs activités professionnelles jugées «sérieuses» et assure l'accompagnement intégral de la part d'une femme qui reste dans le milieu domestique. Ainsi, les hommes peuvent avoir des relations sexuelles et une famille en plus de remplir leur vocation professionnelle, tout-en-un (Nochlin, 1971, p. 29). Normalement, lorsqu'une femme montrait des qualités artistiques elle était orientée notamment vers le dessin ou la peinture, car ceux-ci pouvaient se développer dans de la maison. La sculpture, en revanche, nécessitait un atelier. De plus c'était un travail qui exigeait de l'endurance et dans lequel l'artiste s'ébarbouillait, ce qui n'était pas très féminin. Que le père de Camille décide le déménagement de toute la famille à Paris pour que sa fille approfondisse ses connaissances, dénote pour cette époque-là une modernité surprenante. Pourtant, comme l'indiquent Julie et Chaïneze (2009), Camille ne sera pas acceptée à la prestigieuse l'École de Beaux-Arts du fait de sa condition féminine. Comme l'explique l'historienne de l'art Patricia Mayayo (2019, pp. 42-43), la plupart des débats sur l'opportunité de l'entrée des femmes dans cette école ont tourné autour

de la question de l'étude du nu. Si des raisons pratiques ont également été invoquées (l'école était trop petite pour accueillir les élèves qu'elle avait déjà), les arguments avancés étaient notamment d'ordre moral : nuire au caractère des femmes, risque de les corrompre, les pervertir et les masculiniser au contact d'étudiants masculins. Certains craignaient que les modèles masculins qui posaient nus ne soient pas capables de garder leur sang-froid en présence de femmes et n'entrent dans un état d'excitation. Il est important de rappeler qu'il a fallu attendre l'an 1897 pour voir des femmes intégrer l'École des Beaux-Arts. Avant cette date, l'éducation artistique des femmes était restreinte au domaine privé. D'après Mathilde Saunier, les écoles privées comme l'académie Colarossi, où Camille Claudel va entrer, constituent une alternative à celle de Beaux-Arts de Paris. Ces écoles mixtes étaient des exceptions car on pouvait y suivre des séances avec de modèles nus (Saunier, 2018).

Parmi les circonstances qui ont entravé la réussite professionnelle de Camille, une mention spéciale doit être faite des thèmes abordés dans ses œuvres. D'après Florence Bougueret, bien que les femmes artistes de la seconde moitié du XIXe siècle se caractérisent par leurs comportements subversifs en rupture avec les stéréotypes imposés, cette subversion ne se reflète pas dans leurs œuvres. En particulier, leur représentation de la féminité ne diffère pas essentiellement des canons masculins. Par exemple, selon Bougueret (2012), même si Berthe Morisot a eu beau manifester un comportement transgressif en fréquentant le groupe des peintres impressionnistes ayant exposé au Salon des refusés, les sujets de ses tableaux demeurent traditionnels en suivant les canons bourgeois de l'époque. Comme le souligne Mayayo (2019, p. 53), la plupart de peintures de Berthe Morisot, ainsi que celles de Mary Cassatt, se déroulent dans des espaces intérieurs ou domestiques : salles à manger, chambres, balcons ou jardins privés. Il est vrai que les protagonistes de certaines de leurs toiles s'aventurent dans l'espace public ; mais il s'agit toujours de ces quelques espaces ouverts aux femmes «respectables» de la bourgeoisie, comme les parcs ou les loges de théâtre. En effet, c'est peut-être à Paris, dans le dernier tiers du XIXe siècle, que l'idéologie bourgeoise de la séparation entre le public et le privé se consolide le plus fortement. De même, suivant Magdalena Illán (2020, pp. 109-110), la production réalisée par la sculptrice Hélène Bertaux n'a pas abordé le modèle d'une femme confrontée aux discours hégémoniques, émancipée, professionnelle et militante qu'elle représentait elle-même, du fait de son lutte pour l'admission des femmes à l'École des Beaux-Arts. Ses œuvres reproduisent les stéréotypes dominants à travers des figures féminines qui suivent des modèles physiques fortement érotisés et dans des attitudes soumises. En revanche, les sculptures de Camille rompent complètement avec la façon conventionnelle d'inter-

prêter la féminité. En outre, les figures que les femmes pouvaient représenter devaient observer des attitudes pudiques. L'œuvre de Camille Claudel, foisonnant de nus avec de formes arrondies et voluptueuses était d'une audace inappropriée venant d'une femme. À cet égard, Gloria Ríos Guardiola (2015, p. 1333) nous rappelle le cas de *La Valse*, que Camille commence en 1889 et qu'elle perfectionnera au fil des ans. Dans sa première version, tout en ayant admiré la virtuosité de l'exécution, l'inspecteur général de Beaux-Arts, Armand Dayot, conseille de couvrir la nudité du couple. La sensualité atteinte par la proximité des sexes a dû le vexer. Son ravissement devant cette œuvre l'a amené à suggérer sa réalisation en marbre. Ce qui malheureusement n'a pas abouti à cause de l'appréciation d'Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts, selon qui le couple annonçait le coït (Le Normand-Romain, 2005, p. 113, cité en Ríos Guardiola, 2015, p. 1333).

L'anti-académisme de Camille –même si elle connaissait l'art classique et officiel, car il a constitué la base de sa formation–, est un autre facteur qui a freiné son succès. Selon Shannon R. Callahan (2015, pp. 7-9), son premier professeur, Alfred Boucher, appartenait à un groupe en France qui admirait la Renaissance florentine et étudiait son approche de l'art. L'un des amis de Boucher, Paul Dubois, directeur de l'Académie, appartenait également à ce cercle d'artistes, qui s'identifiaient à des personnalités comme Giotto et Michel-Ange. Camille Claudel a également utilisé des techniques sculpturales de la Renaissance, influencée par ceux-ci. Sous le mentorat de Boucher, elle a réalisé des œuvres comme *Buste de Paul Claudel à treize ans* et *La Vieille Hélène*, qui montrent un traitement classique en ligne avec l'esthétique de Boucher. Le *Buste de Paul Claudel à treize ans* représente un adolescent dont le geste arrogant et les vêtements rappellent un empereur romain. De son côté, le traitement de la vieillesse dans *La Vieille Hélène* rappelle ces portraits de l'époque romaine qui, à travers un style sobre, cherchent à reproduire la réalité sans l'idéaliser, acceptant les défauts de la nature et recherchant les traces que la vie imprime sur les traits du modèle. Elle trouvera également l'inspiration pour ce style à travers le Louvre, qui abritait une importante collection de bustes antiques, ainsi que d'autres sculptures de cette époque. Cependant, comme explique María López Fernández (2007, p. 18), sa magnifique capacité technique et sa maîtrise dans le travail du marbre lui ont permis d'incarner un style libre et d'échapper à l'académisme pour doter ses personnages d'émotion et vitalité. Dans certaines occasions elle a accentué l'expressivité à l'extrême. De ce fait la critique estime ses sculptures excessivement dramatiques, voire repoussantes. Tels sont les cas de la *Méduse* et *Clotho*.

3. Le rejet de sa mère

Camille Claudel 1915 commence par quelques annotations affichées sur l'écran offrant au spectateur un aperçu de ce qui s'est passé jusqu'à présent : à la suite d'une aggravation de sa maladie mentale, Camille s'est fait enfermer contre son gré à l'hôpital psychiatrique de Ville-Évrard. Après un séjour à l'hôpital d'Enghien –où les patients de Ville-Évrard ont été transférés à cause de la Première Guerre mondiale– Camille ira à l'asile de Montdevergues, près d'Avignon. Le film de Dumont continue à partir de là. Celui-ci dévoile une autre raison qui explique en bonne partie la perturbation mentale de Camille : le rejet de sa mère. Louise Athanaïse Claudel, une femme à caractère dur, n'a pas jugé nécessaire d'élever ses enfants heureux et joyeux. Paul Claudel a écrit dans ses *Mémoires improvisés* «Douceur, gentillesse, suavité, ces manières n'étaient pas en usage à la maison. Notre mère ne nous embrassait jamais» (Claudel, 1954, cité en Libert, 2014, p. 298).

La naissance de Camille a lieu après la mort d'un frère aîné, Charles-Henri, qui n'aura vécu que quinze jours. Selon explique la psychiatre et psychanalyste Valentina Supino-Viterbo dans *L'Enfant mal aimé* (1999, p. 105), lorsque sa mère tombe à nouveau enceinte, elle souhaite avoir un autre fils qui remplace celui qu'elle a perdu quelques mois avant, et elle est très déçue d'accoucher une fille. De là le prénom androgyne de Camille. La mère rejette cette enfant incapable de substituer à Charles-Henri. Comme le manifestent les psychiatres Christian Spadone et Jean-Pierre Olié, dans *Les nouveaux visages de la folie*, en langage psychanalytique, la mère tente de résoudre un deuil difficile de «objet aimé» –son fils mort– par le rejet du «nouvel objet» qui, faute de remplacer le premier, devient «mauvais objet». Quant à Camille, elle a toujours souffert de ce manque d'amour et n'a jamais pu combler le vide laissé par cette relation mal vécue (Spadone et Olié, 1993, p. 179). Pendant une première étape de sa vie, son exceptionnel talent pour la sculpture semble avoir compensé cette immense carence. Mais l'échec sentimental avec Rodin a fini par déceler sa fragilité et elle ne parviendra jamais à accomplir ses projets.

À partir de 1905 sa dépression s'aggrave et en 1913 sa mère et son frère Paul signent son placement dans un asile pour d'aliénés. Au moyen d'une loi du 30 juin 1838, une personne pouvait être placée contre son gré dans un hôpital psychiatrique. Il suffisait d'un certificat fourni par un médecin et signé par un membre de la famille pour s'en débarrasser (Libert, 2014, p. 308). L'insupportable douleur de se voir confinée ainsi est attestée par nombre de lettres qu'elle écrit où elle implorait sa libération ou exprimait ses plaintes. Ainsi, en 1918, elle a écrit :

Vous ne vous souvenez peut-être plus de votre ex-cliente et voisine, Mlle. Claudel, qui fut enlevée de chez elle le 3 mars 1913 et transportée dans les asiles d'aliénés d'où elle ne sortira peut-être jamais. Cela fait cinq ans, bientôt six, que je subis cet affreux martyre. [...] Inutile de vous dépeindre quelles furent mes souffrances. [...] Je suis incarcérée depuis 5 ans et demi comme une criminelle, privée de liberté, privée de nourriture, de feu et des plus élémentaires commodités. [...] C'est affreux d'être abandonnée de cette façon, je ne puis résister au chagrin qui m'accable (Picot, 2018).

Cette correspondance, dont la lecture chagrine à qui que ce soit, n'a pas réussi pourtant à adoucir le cœur de sa mère. Il ne lui suffisait pas d'avoir ordonné la réclusion de sa fille mais aussi elle a interdit toutes visites, lettres et prises de contact de Camille avec l'extérieur. Elle ne lui a jamais rendu visite et bien que, quelques années après son enfermement, les médecins de l'hôpital aient certifié son amélioration, elle s'est opposée à sa libération. En effet, entre 1919 et 1920, son état mental semble s'être amélioré ; des notes médicales archivées témoignent de son tempérament plus calme et de la diminution des illusions de persécution. Le médecin qui en a la charge a suggéré, d'abord, de la retirer de la maison de retraite à titre d'essai, puis de la transférer dans un hôpital plus proche du domicile familial. Mais, sa mère ne voulait pas en entendre parler. Dans une lettre du mars 1930 Camille a écrit à son frère Paul :

Aujourd'hui 3 mars, c'est l'anniversaire de mon enlèvement à Ville-Evrard : cela fait dix-sept ans que Rodin et les marchands d'objet d'art m'ont envoyée faire pénitence dans un asyle d'aliénés. Après s'être emparés de l'œuvre de toute ma vie [...] ils me font faire les années de prison qu'ils auraient si bien méritées eux-mêmes [...] ce coup d'audace qui a réussi à leur gré grâce à ta crédulité et à celle de maman et de Louise. (CulturePsyP7, 2016)

D'après Supino-Viterbo (1999), la croyance de considérer sa mère sous l'influence de Rodin traduit sa difficulté à accepter un tel comportement maternel. Consciente de l'indifférence des siens à son égard, elle déplace sur Rodin les sentiments agressifs qu'elle éprouve à l'égard de sa mère et sa fratrie et qu'elle n'ose pas exprimer, verbaliser.

Avec le décès de sa mère en 1929, le principal obstacle à la libération de Camille ou, du moins, à son transfert à Ville-Évrard, semblait être disparu mais ni Paul ni sa sœur cadette Louise ne songent à la relâcher de Camille, en dépit de son amélioration. En 1930, celle-ci écrit à son frère :

Car dis-toi bien, Paul, que ta sœur est en prison. En prison et avec des folles qui hurlent toute la journée, font des grimaces, sont incapables d'articuler trois mots sensés. Voilà le traitement que, depuis vingt ans, on inflige à une innocente : tant que

Maman a vécu, je n'ai cessé de l'implorer de me sortir de là, de me mettre n'importe où, à l'hôpital, dans un couvent, mais pas chez les fous. (Rivière et Gaudichon, 2003, p. 293)

Étant donné que la peur d'être empoisonnée persistait, elle ne pouvait pas être classée comme étant complètement guérie, de sorte que les médecins n'étaient pas autorisés à la sortir de l'hôpital sans le consentement de sa famille. Nous sommes d'accord avec Louise-Marie Libert (2014, pp. 308-309) quand elle indique dans *Les plus mauvaises mères de l'Histoire : Légendes, crimes et vérités*, que le fait d'admirer Paul comme écrivain ne fait pas obstacle à douter de la qualité humaine de celui qui a laissé sa sœur mourir au milieu des déments. Le film de Dumont fait l'écho à cette idée en racontant la visite de Paul à l'asile et la déception qui s'en suit de la part de Camille. Avant la quantité d'expériences douloureuses qu'elle lui réfère, il réagit froidement. Elle le supplie de la sortir de cette maison des fous puisqu'elle n'est pas folle. Mais Paul l'écoute distraitement et répond que son enfermement est une épreuve que Dieu lui envoie, Lui proposant la prière et la soumission aux desseins du Très-Haut pour remédier à sa souffrance.

Perdant tout espoir d'être libérée, Camille est progressivement tombée dans une institutionnalisation chronique. Suivant Cooper (2008, pp. 28-29), les dossiers médicaux de Camille la définissent comme quelqu'un ayant une impulsion créatrice très forte qui est détruite lorsque le trouble psychotique émerge. Il semble que dans son cas, ce n'est que sous le poids d'une adversité sociale prolongée que l'instabilité mentale gagne la bataille et parvient à l'emporter sur le désir créateur. N'est-ce pas déchirante la pensée qu'avec de l'affection, l'acceptation et le soutien des siens elle aurait pu, sinon guérir complètement, au moins vivre socialement intégrée et continuer à sculpter, au lieu de sombrer dans la folie et mourir dans l'anonymat le plus total, malgré son inappréciable talent ?

4. Critique implicite du fonctionnement des hôpitaux psychiatriques de l'époque

Dans l'extrait d'une lettre mentionnée ci-dessus, Camille évoque la privation du confort le plus élémentaire, l'absence de chauffage et le manque de nourriture qu'elle devait endurer à l'asile de Montdevergues. L'inhospitalier des espaces, l'austérité excessive et l'environnement de misère que l'on aperçoit dans le film, trahissent, de la part de Dumont, une intention critique vis-à-vis de la gestion des hôpitaux psychiatriques dans la première moitié du xx^e siècle. Comme le déclare Cooper, ceux-ci étaient encore dépourvus de programmes de traitement ou de réadaptation efficaces. De plus, ils ont été

largement contraints de suivre un régime de soins dans des asiles souvent éloignés des communautés qu'ils desservait. Les salles sont devenues surpeuplées par l'accumulation de cas de long séjour non récupérés. Montdevergues, qui, lors de sa fondation vers 1844 était une institution modèle, conçue pour 400 internes, en abrita bientôt le double et finalement quatre fois ce nombre. Celui-ci était l'environnement dans lequel Camille a vécu pendant sa réclusion. La tutelle, loin d'être thérapeutique, a détruit toute impulsion créatrice restante en elle et a contribué à intensifier le désespoir qui avait causé sa maladie (Cooper 2008, p. 28). Et ne perdons pas de vue que la famille de Camille était au courant de cette situation à travers les lettres pathétiques qu'elle leur écrivait.

C'est ce même système de gestion évoqué dans le film de Dumont qui n'a pas su protéger, quelques années plus tard, ses malades mentaux d'une horrible famine dans les maisons de fous françaises sous l'Occupation. Réellement, entre 1940 et 1945, les centres psychiatriques publics, sous le régime de Vichy, ont affamé 45.000 patients dépendants, du fait d'être enfermés. À la différence des citoyens non malades, qui pouvaient faire appel au marché noir ou gris (échange de produits manufacturés, tels que des vêtements ou des chaussures, contre de la nourriture des fermes), les patients psychiatriques étaient à la merci de leurs soignants. La controverse sur ce drame est à l'origine d'une recherche menée en 2000 par une équipe d'historiens et de psychiatres et coordonnée par la spécialiste d'histoire de la santé publique Isabelle von Buelzingsloewen. Dans son article *Les aliénés morts de faim dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation*, Buelzingsloewen (2002, p. 102) mentionne deux travaux de première importance sur ce sujet : la thèse de doctorat de Max Lafont (1981), ainsi qu'un article de la médecin et journaliste Escoffier-Lambiotte, où on peut lire :

En France, on laissa dépérir ces 'non-valeurs sociales', selon une expression de l'époque, dans l'indifférence quasi générale d'un corps médical [...] Aujourd'hui encore, la lâcheté et l'inconscience de ces psychiatres, sous le régime de Vichy, apparaissent difficilement explicables [...]. Grâce à l'ouvrage du Dr. Lafont, un voile se lève enfin sur la conspiration du silence qui a, jusqu'à présent, régné sur cet énorme scandale. (Escoffier-Lambiotte, 1987, cité en Buelzingsloewen, 2002, p. 102)

Plus récemment, en 2017, Élise Rouard a réalisé le film documentaire *L'hécatombe des fous*. Il se compose d'une recherche approfondie et rigoureuse ainsi que des témoignages apportés par des personnes encore vivantes. L'auteur fait ressortir que "l'extermination douce" des malades mentaux sous le régime de Vichy n'atteint pas le chiffre de celle du régime nazi (200.000 aliénés exterminés durant la guerre), pourtant elle participe d'une même logique aussi inhumaine de l'esprit d'eugénisme qui prévalait à l'entre-deux guerres. Rouard pose le dilemme suivant : le régime de Vichy, s'appro-

priant les règles eugénistes d'Alexis Carrel, aurait commis le génocide des fous avec la complicité des psychiatres, ou il faudrait décharger les médecins de leurs responsabilités car la catastrophe tiendrait au climat de guerre. C'est là que réside la controverse. D'ailleurs, il y a eu de nombreux médecins qui ont essayé de sauver leurs malades et qui ont alerté en vain les autorités de Vichy de la surmortalité due à la pénurie dès l'hiver 1941 (Rouard, 2017).

Dans une interview radiophonique pour Franceinfo à propos de ce travail, Élise Rouard manifeste s'être sentie attirée par le sujet grâce à une exposition qu'elle a visitée sur Camille Claudel, tenue à l'asile de Montdevergues. Là, Rouard est tombée sur des lettres que le directeur de l'hôpital avait envoyées à Paul Claudel en lui disant « Mes fous sont en train de mourir de faim, ils tombent comme des mouches » (Rouard, 2018). Voilà une question qui s'impose vraiment : Pourquoi Camille, dont le frère diplomate, écrivain à succès, muni de ressources, n'a pas été transférée dans un hôpital privé, si abondants à l'époque, où la nourriture provenant d'un marché noir rendait possible la survie des patients ? On n'arrive pas à comprendre pourquoi Paul a préféré laisser sa sœur à Montdevergues où les malades mouraient de faim et de froid, comme dans tous les établissements qui dépendaient de l'État.

4.1. Brève réflexion sur la folie dans une perspective de genre

Comme l'indique Ortega Ruiz (2011, p. 216), au XIX^e siècle on considérait la femme faible, prédisposée aux troubles mentaux ainsi qu'à être malade. Il se peut que les conditions de vie imposées par un système androcentrique soient à l'origine des maladies des femmes, mais à cette époque très peu de médecins prenaient en compte les facteurs sociaux. Le film de Dumont, tel qu'un miroir, reflète la punition hantant pendant des siècles de culture patriarcale les femmes transgressives qui ne respectaient pas les directives dictées : le confinement, que ce soit sous la forme d'une prison, d'un couvent ou, comme dans ce cas, d'une maison de fous. L'établissement s'avère donc un puissant moyen de contrôle social. André Cellard (1991, cité en Retg, p. 2018) explique que le XIX^e siècle est caractérisé par l'élargissement de la définition de la folie. En plus des personnes vraiment atteintes de troubles mentaux, la folie se rapporte aussi aux gens qui transgressent les normes bourgeoises et masculines de l'époque. L'asile va donc mettre en place ce que l'on pourrait qualifier de thérapie des mœurs dont l'objectif est de reprogrammer les personnes aliénées à agir "normalement". Comme d'autres institutions de son époque, l'asile sert à maintenir les femmes dans leur position de subalternes. Ainsi, beaucoup de femmes y finissent pour s'être révoltées contre le rôle conventionnel qui leur avait été assigné en raison de leur sexe.

5. Conclusion

Quand elle était petite, elle modelait l'argile et, à l'âge adulte, une confluence de facteurs –le désamour, l'échec en tant que femme et en tant qu'artiste lorsqu'elle est tombée dans l'oubli, appelons cela “le destin”– a modelé ironiquement et malheureusement sa vie. De ce fait elle est devenue l'exemple dramatique d'une artiste victime d'adversités multiples : rejet familial dû à une expérience fataliste, comme celle de naître après la mort d'un frère –les analyses des psychiatres Supino-Viterbo, Spadone et Olié en attestent– ; rejet fondé sur des préjugés sociaux et issus de la morale chrétienne; sa condition féminine et transgressive, partageant son travail avec un génie reconnu, qui a éclipsé le sien. Dans son existence, il a fini par vaincre, contre toute attente, la misère, la folie, et le non-succès.

L'idée que le positif n'est pas toujours une garantie de succès le prouve que sa beauté et sa sensualité (parallèles à celles émanant de ses sculptures) n'ont empêché ni son échec en tant que femme ni sa chute dans l'abîme de la solitude et le déséquilibre. Elle avait tout pour réussir, par son caractère combatif et par sa virtuosité technique et l'originalité de ses sujets. Mais rien de tout cela ne lui a garanti l'avenir prometteur envisagé. Son triomphe en tant que sculpteur fut interrompu par sa relation tumultueuse avec Rodin, ses difficultés financières et son manque de soutien émotionnel. Ses rêves se sont transformés en cauchemar.

Le manque affectif de la part de sa famille – Sa mère ne lui a jamais pardonné qu'elle soit née femme et non le garçon qu'elle voulait, pour remplacer le fils décédé, qu'elle soit la chérie du père, que toute la famille ait dû déménager à Paris pour qu'elle puisse étudier. Tandis que son frère Paul, un fervent catholique, la condamne pour son avortement lorsqu'elle tombe enceinte de Rodin–, de la société –qui censure sa figure révolutionnaire– et de son partenaire est à l'origine de la folie de Camille. Sa vie aurait peut-être tourné autrement sans le refus de sa mère et sa fratrie, sans l'oubli professionnel et surtout la non-demande en mariage de Rodin, comme le prouve le film de Dumont où Camille regarde en larmes la scène de demande en mariage que jouent deux internes, car lui rappelle son échec : sa relation amoureuse avec Rodin ne lui a pas permis d'acquérir le statut traditionnel d'épouse et de mère. Marginalisée de la sorte, elle a inévitablement présenté l'image d'une femme déviante.

Mais Camille n'est pas seulement victime des autres, elle est aussi victime d'elle-même, bien qu'elle ne s'en aperçoive pas. Sa fierté l'empêche d'accepter l'échec d'être de second ordre dans la vie de Rodin et sa tolérance zéro à l'égard de la non-reconnaissance la plonge dans la victimisation et la paranoïa. Elle est capable de se rebeller contre ce qui

est établi pour suivre sa vocation, mais elle est incapable de réagir au comportement anormal de sa famille. Son éducation bourgeoise ne lui permet pas de reconnaître la part de culpabilité de sa mère et de son frère. Leur contribution à son internement forcé est si cruelle, qu'elle ne veut pas le voir et préfère attribuer tout son malheur à sa relation néfaste avec Rodin.

Mis à part le côté personnel, il y a l'aspect professionnel. Nous devons nous interroger sur toutes ces femmes qui, surmontant une partie des obstacles mentionnés ci-dessus, ont réussi dans le monde de l'art. À cet égard, Linda Nochlin (1971, p. 31) souligne un fait général : presque toutes les femmes artistes de l'histoire ont été filles de pères artistes ou, plus tard, aux XIX^e et XX^e siècles, ont eu un lien personnel étroit avec un artiste masculin de premier plan. Bien sûr, cette circonstance peut également se produire chez les artistes masculins ; mais dans le cas des femmes, c'est presque sans exception. Ainsi Berthe Morisot a épousé Eugène Manet, frère du célèbre peintre, qui a toujours soutenu la carrière de sa femme. Si injuste et révoltant qu'il soit, étant donné le manque d'indépendance de la femme, nous partageons le point de vue de Christophe Zhang (2017), selon lequel le mariage a été l'un des seuls moyens pour toute une génération de femmes artistes d'avant-garde au XX^e siècle d'obtenir la reconnaissance professionnelle. C'est le cas de Sophie Taeuber-Arp ou Sonia Delaunay. À l'opposé, Camille a incarné la figure de l'artiste maudite en quittant Rodin pour s'embarquer toute seule dans une carrière sculpturale. Connue pendant quelque temps non pas pour son œuvre, mais pour être l'amante de Rodin, Camille représente le génie des femmes artistes de l'époque, éclipsé par l'amour ou l'ombre de leurs partenaires artistiques.

Il nous reste la consolation que les recherches sur Rodin ont au moins servi à mettre en lumière sa relation avec Camille et, bien que tardives, ont permis de faire connaître son œuvre, déconnectée du maître. Grâce à des études des experts, des publications et des films, elle a obtenu la reconnaissance longtemps niée et elle occupe aujourd'hui la place méritée dans l'histoire de l'art.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Béné, Isabelle. (2018). Camille Claudel : Femme enfermée. *Diplômées*, (264-265), 137–180.
- Bougueret, Florence. (20 mai 2012). Sociologie / Femmes artistes et images de femmes. *Papiers Universitaires*. <https://papiersuniversitaires.wordpress.com/2012/05/20/sociologie-femmes-artistes-et-images-de-femmes-par-florence-bougueret/>
- Bueltzingsloewen, Isabelle. (2002-2004). Les « aliénés » morts de faim dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 76(4), 99–115. <https://doi.org/10.3917/ving.076.0099>

- Callahan, Shannon R. (2015). *Beyond Rodin: Revisiting the legacy of Camille Claudel* [Student Publications. Paper 327]. The Cupola: Scholarship at Gettysburg College, Gettysburg. https://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1405&context=student_scholarship
- Cellard, André. (1991). *Histoire de la folie au Québec de 1600 à 1850*. Boréal.
- Julie et Chaïneze. (29 mai 2009). Camille Claudel ou la place de la femme artiste au XIX^e siècle. *Le blog blogcdicassin*. <http://blogcdicassin.over-blog.com/article-32012949.html>
- Claudé, Paul. (1954). *Mémoires improvisés*. Gallimard.
- Cooper, B. (2008). Camille Claudel: trajectory of a psychosis. *The Journal of Medical Ethics and Medical Humanities*, 34(1), 25–29. <https://doi.org/10.1136/jmh.2008.000268>
- CulturePsyP7. (2016). Lettres de Camille Claudel aux médecins, 28 décembre 1913/25 février 1917. *Culture Psy P7 - Psychanalyse et culture contemporaine*. <https://culturepsyp7.wordpress.com/2016/12/12/lettres-de-camille-claudel-aux-medecins/>
- Dayot, Armand. (1897). Camille Claudel. In *Le long des routes: récits et impressions* (pp. 246–249). Éditeur Ernest Flammarion. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96235g.pdf>
- Dumont, Bruno. (Réalisateur). (2013). *Camille Claudel 1915* [Film]. [DVD]. 3B Productions.
- Duplan, Antoine. (14 mai 2013). Trois jours en enfer avec Camille Claudel. *Le Temps*. <https://www.letemps.ch/culture/trois-jours-enfer-camille-claudel>
- Ellis, Sarah Stickney. (1845). *The Family Monitor and Domestic Guide: Women of England, daughters of England, wives of England, mothers of England*. Henry G. Langley.
- Erlj, Evelyn. (2014). Escribir el Pasado con el Lente de una Cámara: el Cine como Documento Histórico. *Comunicación y medios*, (29), 76–91. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i29.30153>
- Escoffier-Lambiotte, Claudine. (1987). Les asiles de la mort. Quarante mille victimes dans les hôpitaux psychiatriques pendant l'Occupation. *Le Monde*.
- Lafont, Max. (1987). *L'extermination douce. La mort de 40.000 malades mentaux dans les hôpitaux psychiatriques en France, sous le régime de Vichy*. Éditions de L'AREFPPI.
- Le Normand-Romain, Antoinette. (2005). Camille, ma bien-aimée malgré tout. In Porter, J.R. & Vilain, J. (ed.), *Camille Claudel & Rodin, la rencontre de deux destins*. Hazan.
- Libert, Louise-Marie. (2014). *Les plus mauvaises mères de l'Histoire: Légendes, crimes et vérités*. La Boîte à Pandore.
- López Fernández, María. (2007). Una artista llamada Camille Claudel. In *Camille Claudel [1864–1943]*. Cuaderno n° 26, Fundación Mapfre.
- Mayayo, Patricia. (2019), *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Nantet, Marie-Victoire. (2003). Camille Claudel par elle-même. *Bulletin de la Société Paul Claudel*, (172), 36–63. <http://www.paul-claudel.net/bulletin/bulletin-de-la-societe-paul-claudel-n%C2%B0172>
- Nochlin, Linda. (1971). Why have there been no great women artists? A shortened version of an essay. In Vivian Gornick et Barbara K. Moran (ed.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* (pp. 344–366). Basic Books.
- Nuytten, Bruno (Réalisateur). (1988). *Camille Claudel* [Film]. [DVD]. Lilith Films I.A., Gaumont, Films Christian Fechner.

- Ortega Ruiz, Cristina. (2012). Las mujeres y la enfermedad mental. Una perspectiva de género a través de la historia contemporánea. *Cuadernos Koré. Revista de historia y pensamiento de género* 1(4), 208-223. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/1501>
- Retg, Cécile. (2018). Femmes et folie d'hier à aujourd'hui : psychiatrie et contrôle social. *RQASF Réseau québécois d'action pour la santé des femmes*. <https://rqasf.qc.ca/femmes-et-folie-dhier-a-aujourd'hui-psychiatrie-et-contrôle-social/>
- Ríos Guardiola, María-Gloria. (2015). De la genialidad a la locura: Séraphine de Senlis et Camille Claudel. In *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas* [Ponencia]. XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras, (pp. 1326–1341). <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/55525/Pages%20from%20libro%20locas-8.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rivière, Anne & Gaudichon, Bruno. (ed.) (2003). *Camille Claudel. Correspondance*. Gallimard, coll. Arts et Artistes.
- Rouard, Elise. (2017). *L'hécatombe des fous*. *Télérama*. <https://www.telerama.fr/cinema/films/lhecatombe-des-fous,n6428561.php>
- Baÿt-Darcourt, Céline. (Présentatrice). (17-05-2018). Élise Rouard : «Le régime de Vichy estimait qu'il y avait des malades plus intéressants à sauver» [audio en podcast]. In *franceinfo/Radio France*. https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/info-medias/info-medias-elise-rouard-le-regime-de-vichy-estimait-quil-y-avait-des-malades-plus-interessants-a-sauver_2732597.html
- Saunier, Mathilde. (31 juillet 2018). L'entrée des femmes à l'école des Beaux-arts. *Deuxième temps. Revue numérique d'histoire de l'art*. <https://alheuredelart.wordpress.com/2018/07/31/entree-des-femmes-ecole-beaux-arts/>
- Sorlin, Pierre. (2005). El cine, reto para el historiador. *Istor*, (20), 11–35. http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf
- Spadone, Christian et Olié, Jean-Pierre. (1993). *Les nouveaux visages de la folie*. Odile Jacob.
- Supino Viterbo, Valentina. (1999). *L'enfant mal aimé*. Flammarion.
- Zhang, Christophe. (novembre 2017). *Què se n'ha fet de les dones artistes? Un anàlisi de les desigualtats entre dones i homes en el món de l'art*. https://educacioidigital.cat/ioc-batx/moodle/pluginfile.php/6680/mod_resource/content/3/dones_artistes.pdf

María Custodia Sánchez Luque. Professeur adjoint de philologie française. Département de langues étrangères, de traduction et d'interprétation. Faculté des sciences de l'éducation et du sport et des études interdisciplinaires. Universidad Rey Juan Carlos.