



HAL
open science

“ Avachissement des chairs. Le plâtre préparatoire pour
Clotho, de Camille Claudel, 1893. ”

Magalie Latry

► **To cite this version:**

Magalie Latry. “ Avachissement des chairs. Le plâtre préparatoire pour Clotho, de Camille Claudel, 1893. ”. Séminaire Interdisciplinaire Doctoral “ La révolution silencieuse: femmes-hommes. III. ” “Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle” ”, organisé par Danièle James-Raoul et Gwénaëlle Le Gras, Dec 2017, Pessac, France. hal-02608679

HAL Id: hal-02608679

<https://hal.science/hal-02608679>

Submitted on 16 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Trace écrite de la communication « Avachissement des chairs. Le plâtre préparatoire pour *Clotbo*, de Camille Claudel, 1893. » lors du Séminaire Interdisciplinaire Doctoral « La révolution silencieuse : femmes-hommes III », le 11 décembre 2017, à l'Université Bordeaux Montaigne. Le support de l'oral a seulement été mis en forme et augmenté d'hyperliens pour consulter sur internet les reproductions des œuvres analysées.

Camille Claudel, *Clotbo*, plâtre, 1893, H. 90 cm ; W. 49,3 cm ; D. 43 cm
<https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/clotho>

Il est habituel, quand on évoque Camille Claudel, de consacrer tout ou partie de cette évocation à son histoire tragique et révoltante. En plaçant en introduction les quelques indications biographiques qui vont nous permettre de mieux regarder *Clotbo*, j'espère pouvoir faire place pour la suite à ce qu'on trouve plus rarement dans la bibliographie qui concerne cette artiste : sa vaste culture, ses choix originaux de sujets et de matériaux, et des observations techniques. Elle a été qualifiée de « seul génie femme¹ » à une période où le génie était une valeur, un critère d'évaluation valable, et où ce jugement pouvait être reçu comme positif. Pour maladroit qu'il soit, ce jugement valide une maîtrise technique et artistique à laquelle j'espère rendre justice en vous présentant ce plâtre préparatoire.

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Commençons donc par l'aspect biographique :

Le plâtre de *Clotbo* est présenté au Salon de la société nationale des Beaux-arts de 1893 en même temps que la *Valse*. Claudel a vingt-huit ans, elle est praticienne de Rodin depuis 1884.

Deux ans plus tard, en 1895, à l'occasion d'un grand banquet pour les soixante-dix ans de Puvis de Chavannes, son comité, présidé par Rodin, commande à Claudel sa version en marbre, afin de l'offrir, en l'honneur de l'artiste, au Musée du Luxembourg. Les six cents convives invités sont appelés à souscrire pour cette commande, une avance est faite à Claudel, sans qu'elle soit, d'ailleurs, invitée au banquet, car comme en témoigne Mathias Morhardt :

à cette époque, on eût considéré que la présence de femmes à un banquet constituait une hardiesse quasi-révolutionnaire, ce qui ne nous eût pas gêné, assurément, mais ce qui pouvait nuire, tout de même, au prestige de la solennité².

On comprend, à travers cette citation, la reconnaissance paradoxale, presque comique, des femmes en cette fin du XIXe siècle : artiste, oui, mais pas question qu'elles soient convives.

Le marbre est exécuté et présenté lors du Salon de 1899. Mais entre temps, la rupture entre Claudel et Rodin est consommée, même dans sa valence amicale et de soutien ; le groupe de *l'Âge mûr* (dont la première version date de 1894-1895) semble avoir précipité leurs désaccords. Rodin conservait le marbre de *Clotbo*, en attendant, en vain, qu'il soit accepté par le musée auquel il était destiné.

1 Robert Godet, lettre à Debussy citée in Odile Ayral-Clause, *Camille Claudel, sa vie*, Odile Ayral-Clause, *Camille Claudel, sa vie*, Hazan, coll. « bibliothèque », 2008, p. 112.

2 Cité par Odile Ayral-Clause, *Camille Claudel, sa vie*, op. cit., p. 133. Les éléments factuels de l'histoire de la sculpture, rapportés ici, s'appuient sur cet ouvrage et sur celui de Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, Klincksieck et Archimbaud, 2011.

À partir de 1905, Claudel l'accuse de lui avoir volé cette sculpture, accusation « extravagante » selon le journaliste Mathias Morhardt, leur ami commun³. La même année le marbre est enfin envoyé au musée, en attendant son admission officielle par l'État, qui ne vint jamais, afin d'y être « vu ». Ce marbre disparaît à cette période. Judith Cladel signale cette disparition en 1934. À ce jour, il « demeure introuvable⁴ ».

La part du biographique dans la réception des œuvres de l'artiste, surtout quand des personnes âgées sont représentées, est important : la différence d'âge entre Claudel et Rodin, ainsi qu'entre Claudel et Rose Beuret, l'amante « légitime », est d'une vingtaine d'années⁵. Une œuvre telle que *L'âge mûr*, où un homme délaisse la jeunesse pour se tourner vers la vieillesse (voire la mort), sculptée au moment de la séparation, est un terrain de choix pour ce type d'interprétations. La rivalité entre Claudel et Rose Beuret n'a pas attendu la rupture pour être exacerbée : certaines analyses voient dans *Clotho* une allusion à la vieille femme qu'aurait été alors Rose Beuret (qui avait l'âge de 49 ans en 1893...⁶)

<https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/lage-mur>

Ce détour par le biographique peut certes éclairer l'œuvre, mais dans le cas de Claudel bien souvent il l'occulte. Une authentique confrontation à ce plâtre relèvera davantage le sous-texte puissant de l'allégorie mythologique et la présence, non moins puissante, de ce petit corps sculpté qui nous renvoie à de radicales questions, et peut-être des angoisses, existentielles, sur le vieillissement et la mort.

ALLÉGORIE

On a coutume de lire, concernant *Clotho* (c'est-à-dire quand on fait des recherches sur cette sculpture précise, car c'est un sujet rare en histoire de l'art) qu'elle est une Parque. Quitte à être très précise, il faut affirmer que c'est une Moire. Les Parques (romaines) sont : Nona, Decima et Morta. Les Moires (grecques) sont : *Clotho*, *Lachésis* et *Atropos*. Claudel choisit donc de ne représenter qu'une seule des trois Moires, qu'on reconnaît habituellement justement, comme les Grâces ou les Heures, au fait qu'elles soient trois. Rentre aussi dans leur reconnaissance leur attribut principal : le fil (de la vie, de la destinée) filé par *Clotho*, déroulé par *Lachésis* et coupé par *Atropos*. Les trois Moires représentent les trois âges de la vie, et ironiquement, *Clotho* est considérée dans l'iconographie classique comme étant la plus jeune – ou la moins vieille.

Si le sujet même des Parques ou des Moires est rare en histoire de l'art, a fortiori la représentation d'une seule des Moires, sans aucun attribut au sens strict du terme est à mettre au compte de l'invention et de l'audace de Claudel.

C'est grâce à un beau glissement iconographique que l'identification de *Clotho* est possible : son âge avancé résume les trois âges de la vie, ses cheveux, sous lesquels elle a l'air ensevelie, figurent le fil de la

3 Odile Ayral-Clause, *Camille Claudel, sa vie*, op. cit., p. 195.

4 Odile Ayral-Clause, *Camille Claudel, sa vie*, op. cit., p. 198.

5 Rodin (1840-1917) rencontre Beuret qui a 20 ans en 1864 : elle serait née en 1844, et meurt la même année que lui, en 1917, date également de leur mariage tardif). Claudel naît en 1864.

6 <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/rencontre-rodin-et-camille-claudel>

vie.

Mais on peut aller plus loin encore en mettant en écho la triade des Mores et celle des trois âges de la vie, et les sorcières, qui marchent aussi, à l'époque moderne et contemporaine, par trois : quand Claudel représente Clotho non seulement elle synthétise trois Mores/Parques, magiciennes antiques, en une, leur attribut symbolique en un attribut physique, mais elle condense également les images de la mort, des trois âges de la vie et celles des triades modernes des sorcières.

En effet, même si l'une des triades de sorcières les plus connues en littérature, celle du *Macbeth* de Shakespeare⁷, n'est composée que de figures âgées, bien souvent, trois sorcières représentent aussi les trois âges de la vie : la « jeune fille », la « mère », la « vieille » ; cette dernière est parfois invoquée par les néo-sorcières contemporaines sous le nom d'Hécate, laquelle peut être représentée en déesse triple⁸...

Nous ignorons si Claudel maîtrisait l'ensemble des tenants et aboutissants de cette chaîne symbolique. Mais les rares œuvres de sa main qui nous sont parvenues donnent à penser que l'iconographie est pas chez elle un prétexte mais un travail. Ses sculptures qui ont un titre se référant à une iconographie mythologique sont pour une large part plutôt méconnus, témoignant d'une culture pointue : *Vertumne et Pomone*⁹, *L'Hamadryade*¹⁰, *Sakountala*¹¹, et un sujet un peu plus convenu, en fin de carrière : *Persée*.

<https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/vertumne-et-pomone>

<http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections/persee-et-la-gorgone>

UN LANGAGE PLASTIQUE QUI PREND CORPS

En plus de ce travail iconographique très cultivé, *Clotho* est d'une grande importance pour nous car elle marque le début d'un langage plastique propre à Claudel, surtout si elle est mise en rapport avec *La Valse*.

<https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/valse-ou-valseurs>

Les critiques de l'époque, et hélas beaucoup encore aujourd'hui, ont du mal à voir ses sculptures sans le filtre de celles de Rodin. Le rapport entre les petites sculptures de genre, produites en fin de carrière et l'art nouveau a, par exemple, attendu une exposition récente pour être mis en lumière (exposition *Camille Claudel. Au miroir d'un art nouveau*, 8 novembre 2014 – 8 février 2015, La Piscine, Roubaix).

Sur ces petites sculptures de genre deux observations importantes :

1. la catégorie « sculpture de genre » n'existe pas en histoire de l'art avant le XIXe s. et est très peu

7 Écrite à la fin du XVIe ou au début du XVIIe siècle, cette pièce est contemporaine de la chasse aux sorcières moderne. Ces trois figures sont en phase avec l'époque de Shakespeare bien plus qu'avec le règne de Macbeth, roi d'Écosse au milieu du XIe siècle.

8 Cf. la gravure anonyme (vers 1650) reproduite par Julie Proust Tanguy, *Sorcières ! Le sombre grimoire du féminin*, Les moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2015, p. 15.

9 Divinités agrestes étrusques (vergers, jardin), adoptées par les romains, qui allégorisent les changements de saisons.

10 Nymphe des arbres.

11 *La Reconnaissance de Shâkountalâ* est un drame écrit par le poète hindou Kâdâsa (IV ou Ve av. J.C.). C'est l'histoire du roi Dushyanta qui rencontra Shâkountalâ pendant une partie de chasse. Ils consommèrent leur relation, mais Dushyanta oublia Shâkountalâ en raison d'une malédiction lancée par Durvasa le sage.

représenté¹². Claudel affirme un véritable parti-pris artistique qui la rapprocherait ici davantage de Falguière que de Rodin.

<https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/vague-ou-baigneuses>

<https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/causeuses-ou-bavardes>

<https://www.wikiart.org/en/camille-claudel/reve-au-coin-de-feu-1899>

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille Claudel. Profonde pensée, 1898%E2%80%931898 \(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Claudé_Profonde_pensée,_1898%E2%80%931898_(2).jpg)

2. La « fin de carrière » n'est pas ici la « fin de vie »

La fin de la carrière de Claudel est à différencier de sa fin de vie : internée en 1913, morte pendant la seconde guerre mondiale, elle a passé ses trente dernières années à l'asile sans plus jamais sculpter.

C'est donc avant son internement, dans les années 1890 et 1900, que Claudel sculpte des petits groupes qu'elle-même qualifie de « petites choses nouvelles¹³. » La nudité (ou les vêtements sans mode) des personnages et le socle-décor sans âge, presque abstrait, donne à ces petites scènes une valeur universelle. On peut rappeler par exemple que pour *Les Causeuses*, Claudel s'est inspirée d'une scène vue dans un compartiment de train, qu'on a du mal à reconnaître dans la sculpture et dans lequel on imagine difficilement des femmes nues.

La *Valse* et l'ébauche de *Clotho*, avec leurs petites dimensions, et la valeur plastique de leur socle, préfigurent ces petites scènes de genre que Claudel sculptera tout de suite après *L'Âge mûr* et sa rupture avec Rodin.

Un autre motif plastique très puissant et récurrent dans les œuvres de Claudel est annoncé par cette ébauche de *Clotho* : celui des cheveux, noués, nattés, dénoués, support pour la démonstration d'une technique éblouissante dans les différentes versions de la petite châtelaine.

<https://www.roubaix-lapiscine.com/collections/sculptures/camille-claudel-1864-1943/>

<https://collections.musee-rodin.fr/fr/museum/rodin/la-petite-chatelaine-ou-jeanne-enfant/S.01007?auteur=%5B0%5D=Camille+CLAUDEL&position=17>

On peut donc affirmer qu'à partir de *Clotho*, d'autant plus si on la couple avec *La Valse* qui lui est contemporaine, le langage plastique de Claudel, émancipée de Rodin, prend corps.

Ce corps est, au sens premier, extra-ordinaire dans l'histoire de l'art. Rares sont les sculpteurs, et a fortiori les sculptrices, à avoir tenté la représentation d'un corps vieillissant.

12 « La sculpture de genre avec le traitement des sujets de la vie quotidienne s'est développée dès l'époque romantique mais a eu beaucoup de mal à s'imposer avant la deuxième moitié du XIXe siècle où de tels thèmes sont désormais présentés aux différents Salons et peuvent même y être primés. » p. 27.

« Scène de genre - On trouve, très fréquemment dans la deuxième moitié du XIXe siècle, l'intégration dans l'art d'éléments de la vie quotidienne. La voie avait été ouverte par l'esthétique néo-classique puis de façon beaucoup plus affirmée par les Romantiques. La sculpture de genre acquiert peu à peu ses titres de noblesse puisque, à l'Exposition Universelle de 1855, le *Pêcheur Napolitain* de Rude et le *Vendangeur improvisant* de Duret ont été primés » p. 23 in *Les Toulousains, plâtres originaux et sculptures du XIXe s.*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5340106n/>

13 Lettre de décembre 1893 à Paul Claudel, citée in *Camille Claudel, 1864-1943*, catalogue des expositions à Madrid, fundacion Mapfre et Paris, Musée Rodin, Gallimard, 2008, p. 289.

UN DEFI ICONIQUE

Il y a certes un précédent dans l'attention portée à un vieux corps féminin décharné et outrageusement chevelu, c'est la somptueuse *Marie-Madeleine* de Donatello.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Madeleine_pénitente_\(Donatello\)#/media/Fichier:Donatello,_maria_maddalena_02.JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Madeleine_pénitente_(Donatello)#/media/Fichier:Donatello,_maria_maddalena_02.JPG)

Marie-Madeleine et Clotho sont deux vieilles femmes mythiques. Si Donatello s'inscrit dans une tradition (sa formule et le matériau choisi sont les mêmes que pour les Marie-Madeleine au désert sculptées médiévales) Claudel semble avoir innové pour la représentation de la Moire, dont elle n'était d'ailleurs pas tenue de la représenter âgée. Les mouvements sont très différents, ce qui s'explique par le choix du sujet : recueillement et attitude hiératique de la prière pour l'un, difficulté de lecture d'un mouvement ouvert à la polysémie pour l'autre. Il semble que Donatello choisit de représenter Marie-Madeleine et se conforme au programme iconographique pour ce personnage, tandis que Claudel utiliserait le nom de la Moire comme une occasion pour une exploration plastique et iconique inhabituelle, sans attendu iconographique traditionnel pour cette représentation.

Cependant, les parentés restent frappantes, notamment dans la réception de ces deux œuvres. Plutôt éduqué à goûter les corps pleins, jeunes et souples que choisissent les artistes quand leur sujet est une femme, le regard reste saisi devant la force déagée par ces deux corps maigres, sur lesquels s'enroulent des cheveux comme une vigne ou du lierre sur un mur délabré. La question de l'échelle, qui semble participer pour une bonne part à ce saisissement chez Donatello, sa Marie-Madeleine étant grandeur nature, n'est finalement qu'accessoire : un sentiment très proche naît de la vision de *Clotho*, pour laquelle, il est vrai, il a tout de même fallu s'approcher.

Rodin a lui aussi sculpté une vieille femme, ainsi que l'un de ses praticiens, Jules Desbois. La lecture spontanée, en termes d'influence, serait que le maître influence élèves et praticien.ne.s : son statut et l'antériorité des datations y engage.

<https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/celle-qui-fut-belle-heaulmiere>

https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/la-misere-7130.html

Dans une perspective sans doute plus proche de l'ambiance d'un atelier composé d'artistes – plutôt que d'un seul artiste épaulé de simples technicien.ne.s – on peut envisager ces trois déclinaisons d'un même thème comme des propositions pour un défi, ou à tout le moins d'une émulation esthétique, autour de la représentation d'un vieux corps, dont la même femme, Maria Caira, semble avoir été le modèle¹⁴.

Mais ce serait oublier, à ce jeu des influences, la première sculpture de Claudel que vit Rodin. Claudel louait alors, avec de jeunes amies, comme elle apprenties sculptrices¹⁵, un atelier que visitait Boucher afin de les conseiller. Celui-ci passe le relais à Rodin, Claudel a alors vingt ans, et le premier buste qu'elle lui montre – ce qui sans doute le poussera à assurer sa formation, puis à l'embaucher – est le portrait dit de la *Vieille Hélène*. Il a été présenté au Salon de 1882.

¹⁴ Notice de *La Misère* de Desbois, lien cité.

¹⁵ Amy Singer, Emily Fawcett puis Jessie Lipscomb

<http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections/la-vieille-helene>

Il est donc antérieur à *Celle qui fut la belle Heaulmière*. Il influence Claudel pour *Clotho*, mais aussi très probablement Rodin lui-même. L'ensemble de leurs œuvres respectifs doit être lu à cette lumière des influences croisées plutôt qu'à l'ascendant du maître âgé sur sa jeune élève.

On doit souligner deux très grandes différences entre ces ensembles de sculptures, qui font de *Clotho* une œuvre extra-ordinaire.

La première repose sur le choix iconique de la posture et du mouvement. Donatello représente Marie Madeleine debout, mais statique, Rodin dévoile la nudité de la Belle Heaulmière, mais la laisse assise, Desbois recroqueville la Misère, qui ne montre finalement que ses bras, son dos et ses jambes. Seule Claudel expose le corps de *Clotho*, qui est debout, en mouvement et dévoilé : la figure écarte une partie des cheveux qui pourraient la cacher comme Madeleine.

Mais il y a aussi le fait que pour *Clotho*, c'est une femme représente une autre femme. Cela doit infléchir la réception de l'œuvre comme étant une de ses caractéristiques qui dépasse le simple contexte. Le regard doit en être informé, bien sûr ; une fois qu'il l'est, impossible d'en faire l'économie. Le choix fait par des femmes de représenter des femmes, au cœur d'un système hétéronormé et hiérarchisé, fait déjà sens d'une manière toute particulière. Le sujet de cette œuvre, en outre, est désérotisé, ou érotisé par un pas de côté : une vieille femme ne peut en aucun cas être considérée comme un objet érotique valide et idéal dans le système dominant.

Cette audace d'une femme sculptant un corps de femme dans toute sa corporéité, oblitérant la possibilité même d'un regard érotique ordinaire, est peut-être plus fort encore dans une autre étude de plâtre pour *Clotho*. Chauve, comme débarrassée de ses cheveux et de tout attribut féminin ou allégorique, réduite à un torse, cette autre version est d'une radicalité presque insoutenable.

<https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=25561>

Devant ce torse comme devant des détails de la version de *Clotho* que nous avons analysée, on admirera la traduction de l'avachissement des chairs, avachissement dont il faut signaler la définition.

Son premier sens indique pour les objets, et spécialement les étoffes, les cuirs : « usure, déformation ». Par analogie, péjorativement, en parlant de personnes « et notamment de femmes » comme le précise le *Trésor de la langue française*¹⁶, il désigne la « déformation (par amollissement) du corps, des muscles ». C'est bien ce que l'on voit dans ce petit plâtre : la structure, le squelette sont présents et affirmés, et autour de ces os s'amollit ce qui a été ferme : les seins, les cuisses, les fesses. D'autres parties du corps, comme ces mollets lisses, gardent un galbe, qui agit comme le souvenir de ce que ce corps a été, ou comme affirmation de ce qu'il est encore. Tout dépend de comment on regarde ce corps vieilli ou vieillissant : sur le mode nostalgique et coutumier de la fraîcheur qui passe, sur le mode angoissé de la mort qui vient, ou en tant que corps présent, qui garde la trace de ce qu'il a vécu et qui offre la potentialité de ce qu'il reste à vivre, et qui peut être trouvé beau en tant que tel.

16 <https://cnrtl.fr/definition/avachissement>