



HAL
open science

Camille Claudel. L'art, l'amour et le nom : nouage et dénouage

Silvia Lippi

► **To cite this version:**

Silvia Lippi. Camille Claudel. L'art, l'amour et le nom : nouage et dénouage. Oxyoron, 2012, Art, Science et Psychanalyse, 4. hal-03651232

HAL Id: hal-03651232

<https://hal.science/hal-03651232>

Submitted on 25 Apr 2022

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.

Camille Claudel. l'art, l'amour et le nom : nouage et dénouage

Silvia Lippi

Psychanalyste (Espace analytique), psychologue clinicienne (EPS Barthélémy Durand), docteur en psychologie (chargée de cours Université Paris 7-Paris-Diderot)

slippi@club-internet.fr

La psychanalyse s'intéresse depuis longtemps au cas de Camille Claudel. La progression de sa maladie mentale, qui se manifeste de plus en plus ouvertement à partir de sa séparation d'avec Rodin, jusqu'à se dégénérer de manière presque irréversible depuis son hospitalisation, reste toujours motif de questionnement. Nous essaierons de l'analyser à partir de la problématique du nom, nom qui permet au sujet d'accomplir des actes. Nous verrons de quelle manière toute opération sur le nom est inaboutie et inefficace pour la sculptrice : du point de vue structural, comme dans sa relation artistico-amoureuse avec Rodin. Le passage du nom, qui se produit grâce à la reconnaissance symbolique du nom de l'autre dans l'amour, n'est pas opérant pour Camille : l'amour entre elle et Rodin restera sans symbole, passion malheureuse qui poussera les deux artistes à la séparation.

Amour, nom, fantasme, père.

La question du nom est capitale pour tout sujet le nom s'associe à l'acte, autrement dit, c'est à travers la signature que le sujet inscrit son assomption.

Signer son propre œuvre constitue en général une phase difficile —et fondamentale— pour un artiste. La signature marque la fin du processus artistique, l'œuvre est terminée, et le sujet doit s'en séparer. Œuvre qui circulera, dans le meilleur de cas, dans le social, à travers le nom du sujet. « Se faire un nom » veut dire que le travail de l'artiste a été reconnu, et même apprécié par la communauté le nom a traversé le champ du social¹. On dit « un Léonard » « un Rembrandt » « un Cézanne » « un Picasso ».. Le nom fusionne avec l'œuvre, nom qui est à la fois à l'origine et à l'issue de l'acte de l'artiste le nom est l'œuvre, au sens qu'il le devient.

L'artiste est l'intermédiaire entre le nom et l'œuvre il existe et il s'efface, il naît et il meurt dans son œuvre, les deux à la fois. Tout nom est porteur de cette antinomie, raison pour laquelle signer ses propres actes, ou ses œuvres, est souvent si problématique pour certains artistes.

¹ Quand nous parlons de signature, nous ne nous référons pas seulement au nom de l'artiste gravé sur l'œuvre. Il peut y avoir, une signature « symbolique », il suffit que l'œuvre passe dans le champ du social. C'est le cas notamment de beaucoup d'artistes qui ne signent pas leurs œuvres mais qu'ils les font circuler dans le social. En tout cas, pourquoi un artiste choisit de ne pas mettre son nom sur ses œuvres, bien que celles-ci sortent de son atelier, reste une question.

Quel rapport entre le nom et le fantasme parricide ?

Le sujet qui assume sa signature dans son acte, autrement dit, qui « prend » et fait circuler son nom dans le social a en quelque sorte réglé ses rapports avec l'Œdipe, à travers la réalisation fantasmatique du meurtre du père.

Le point central du complexe d'Œdipe, tel qu'il est conçu par Freud, est constitué par le fantasme parricide, et il constitue le deuxième temps³ du refoulement secondaire⁴. Le premier temps concerne l'idéalisation du père et le deuxième son meurtre — le fils veut prendre la place du père à côté de la mère. Loi et meurtre du père sont étroitement liés pour Lacan — « s'il y a quelque chose qui fait que la loi est fondée dans le père, il faut qu'il y ait le meurtre du père. [...] Le père en tant qu'il promulgue la loi est le père mort, c'est-à-dire le symbole du père. Le père mort c'est le Nom-du-Père [...] »⁵ écrit-il. Le père, en tant qu'œdome, est à la fois mort et vivant, il meurt et renaît selon le rythme du désir du sujet, et en fonction de sa culpabilité et de sa dette à l'égard du père, en raison du parricide accompli dans le fantasme.

Le désir est, de structure, accouplé au fantasme parricide. Mais le sujet renonce facilement à tuer le père, non seulement parce que le père lui semble invincible, mais surtout parce que le meurtre du père dévoile — paradoxalement — la castration du fils⁶. Réaliser le fantasme parricide se révèle toujours décevant — le fils qui a osé tuer le père n'aura pas la jouissance — plus on accomplit des actes, et plus on ressent la castration de n'obtenir jamais la satisfaction espérée.

² Gérard Pommier, *Le dénouement d'une analyse*, Paris, Point Hors Ligne, 1987, p. 284.

³ Le refoulement originaire concerne le rejet (*Ausstossung*) de la signification phallique du corps du sujet pour la mère. Sigmund Freud, « Le refoulement » in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1968, p. 48, et « La dénégation », in *Résultats, idées, problèmes*, tome II (1921-1938), Paris, PUF, 1985, p. 135. Pour Lacan : « Il y a eu d'abord l'expulsion primaire, c'est-à-dire le réel comme extérieur au sujet. » Jacques Lacan, « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la "Verneinung" de Freud », in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 389. Précisons que dans ce texte la démarcation entre *Ausstossung* et *Verwerfung* n'est pas claire. Dans *Le transfert*, Lacan parle du refoulement originaire (*Urverdrängt*) comme d'un « refus » (*Versagung*) originaire, primordial. Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VIII, Le transfert*, Seuil, Paris, 1991, pp. 382-396.

⁴ Gérard Pommier, en reprenant Freud, écrit : « le refoulement se produit en deux temps, le premier concernant la signification phallique et la pulsion, le second, les signifiants du complexe d'Œdipe. Si l'on applique à ce déploiement successif les logifications de Lacan, le Nom-du-Père (au temps deux) fait métaphore de la signification du phallus (du temps un). De la sorte, le corps de l'enfant n'est plus identifié au phallus, symbole qui se trouve désormais rangé dans la panoplie paternelle. » Gérard Pommier, *L'amour à l'envers. Essai sur le transfert en psychanalyse*, Paris, PUF, 1995, p. 411.

⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 146. Voir aussi Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 556.

⁶ Lacan a toujours mis en rapport, et même identifié, castration et désir. Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 308.

Le meurtre fantasmatique est nécessaire pour accomplir des actes —actes guidés par le désir— dans le social, et les signer avec son propre nom. Quel est donc le rapport entre le nom et le meurtre du père dans le fantasme ?

Le parricide est fantasmatiquement équivalent à la prise du nom de la part du sujet : phénoménologiquement cela se montre à travers la signature qui porte son acte. En d'autres termes, le parricide transforme le « nom du père » en « nom du fils » c'est de cette façon que s'instaure la fonction paternelle, pour le dire avec Lacan, le Nom-du-Père est opérant. Le père, bien que mort, subsiste symboliquement dans le nom, ce nom par lequel la jouissance (de la mère et du sujet) est barrée. Autrement dit, la trace du père, bien que celui-ci soit mort dans le fantasme, est toujours présente dans le nom.

Le sujet tue fantasmatiquement le père à travers l'accomplissement de ses actes, qu'il signe avec son nom, sauf lorsqu'une inhibition vient bloquer le sujet dans son acte, comme dans son fantasme. C'est comme si, dans l'impossibilité d'accomplir le meurtre du père et de lui prendre le nom, le désir restait suspendu, irréalisable, interdit. Un acte, ou une œuvre, sans signature —sans nom—, porte la trace de l'interdit à désirer pour le sujet, interdit mis en acte par un père qui ne se fait pas tuer dans le fantasme. C'est ce qui se passe dans l'inhibition névrotique, mais surtout dans la psychose⁸, lorsqu'il a forclusion du Nom-du-Père. Réussir, ou simplement faire quelque chose, pousse le psychotique vers une identification anéantissante au phallus. Dès que ses projets se matérialisent, et qu'il est porté à signer ses actes avec son nom, le psychotique perd souvent ses moyens, et il court des risques de décompensation. D'où la nécessité de la prise en compte du danger de certaines suppléances qui comportent l'inconvénient, pour le psychotique, faute de l'assomption de sa signature dans ses actes, d'une identification « réelle » au phallus⁹. Il est plus prudent, dans certains cas, de maintenir lointaine la réalisation des projets.

La difficulté à signer ses propres actes et/ou ses œuvres montre une impasse au niveau de la symbolisation du meurtre fantasmatique du père. Les sujets psychotiques peuvent bien sûr pratiquer des activités artistiques et produire des œuvres —pensons aux ateliers thérapeutiques d'écriture, peinture, sculpture, présents désormais dans toute institution psychiatrique. Mais les œuvres sortent rarement du cercle fermé de l'institution, et lorsque c'est le cas, des violentes décompensations peuvent facilement se déclencher pour les psychotiques.

Nous analyserons cette impasse dans le cas de la sculptrice Camille Claudel pour qui, la circulation de son nom dissocié de celui de Rodin a toujours été compliquée et troublante pour l'artiste.

⁷ Je fais une association forte, entre nom, patronyme et Nom-du Père, car les trois viennent indiquer, pour tout sujet, la fonction symbolique du *nom* : Lacan parle du Nom-du-Père au pluriel, « les Noms-du-Père », qui est aussi le titre de un de ses derniers séminaires, qu'il écrit avec un orthographe particulier, pour permettre le glissement de sens. Jacques Lacan, *Les non-dupes errent* (1973-74), séminaire inédit. Dans notre contexte, et nous nous limitons à ce contexte précis, les trois instances sont interchangeable.

⁸ L'inhibition dans la névrose est surtout causée par la crainte de la castration, tandis que dans la psychose, c'est l'identification de son propre corps au phallus maternel qui cause le blocage dans l'acte et dans tout désir.

⁹ Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, p. 19.

Le nom-du-père, le pont et la sculpture

Pour Lacan, le Nom-du-Père est le signifiant fondateur de l'organisation symbolique¹⁰ qui règle le rapport du sujet avec le « lieu de l'Autre », le lieu de la parole. Le père est un opérateur du discours qui structure l'espace et le temps, il organise la perception, et ainsi tout rapport avec l'Autre. Le père est un « passage » entre le sujet et le monde extérieur, il est un espace prêt à être occupé par quelque chose. Quelque chose comme un pont par exemple, dit Heidegger. Le lieu n'existe pas avant le pont, c'est à partir du pont que naît le lieu¹². Et le nom, au sens de Nom-du-Père, est le pont qui fait naître le lieu, qui marque et détermine tout l'espace autour de lui : les choses, les faits, les jeux, il les rend réalisables.

Le Nom-du-Père, c'est l'espace + le nom, l'un est impossible sans l'autre. Le pont, le nom : symbole de deux choses désormais séparées, l'enfant et la mère, l'enfant et le monde extérieur, le sujet et l'Autre. Symbole : qu'écrit la discontinuité.

Le pont coupe l'espace, et l'espace se crée grâce à la matière coupée. Toute sculpture est destruction : la coupure de l'espace originaire —totalité mythique et parfaite de la matière à l'état brut— marque la jonction entre la matière qui prend forme (les figures, les représentations...) et l'acte de l'artiste qui se détermine (son style de tailler la matière, sa façon de l'assembler, de lui faire prendre forme dans le nouvel espace créé par la coupure, etc.). Mais il manque un troisième élément, la signature, signature qui marque l'acte du sujet, assemblage du corps et du nom dans l'œuvre. Cette signature restera une signature « en puissance » jusqu'au moment où l'artiste la fera circuler dans le champ du social : elle deviendra alors le vrai symbole de l'acte de la prise du nom de la part de l'artiste.

Et la matière, quand elle est « coupée » par le nom, se met en mouvement : le nom est, bien plus que la matière, la charpente —la structure— de l'espace : et le nom est présent dans la matière (le corps) : marbre, plâtre, ou bronze, ou autre. Le nom est partout : il apparaît et disparaît dans la matière pleine et les espaces vides, dans l'écoulement abstrait (mais fini !) de la matière¹³.

« Rodin », un nom pour Camille

« Rodin » est en effet la signature de la sculpture pour Camille. Quand les deux artistes travaillent ensemble, c'est Rodin qui signe ; Camille en revanche, ne signe pas volontiers ses œuvres¹⁴. Il ne s'agit pas d'un sacrifice de sa part : Camille n'est pas l'esclave de son maître, sur le modèle de celle qui travaille et lui, il signe ».

Elle emprunte le nom, mais elle ne prend pas pour de vrai. Si c'était le cas, le nom « Rodin » aurait pu devenir « Claudel », ce qui aurait voulu dire pour Camille, s'approprier son nom : elle, et signer tranquillement ses œuvres.

Pour Camille, le nom « Rodin » et le nom « Claudel » sont consubstantiels, pas de distinction, de vraie distance entre les signatures, les espaces, les formes, les corps,

¹⁰ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 58.

¹¹ Jacques Lacan, « Position de l'inconscient », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 840.

¹² Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1958, p. 185.

¹³ Silvia Lippi, « Espaces discordants, amours déséquilibrés », in S. Schauder (dir.) *Camille Claudel. De la vie à l'œuvre. Regards croisés. Actes du Colloque Cerisy-la-Salle 2006*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 203.

¹⁴ Danielle Arnoux, *Camille Claudel, l'ironique sacrifice*, Paris, Epel, 2001, p. 279.

les vies... Les deux artistes travaillent dans le même atelier, ils réalisent ensemble de nombreuses commandes pendant leur relation, comme *Les bourgeois de Calais*, leur œuvre commune la plus connue.

N'avoir qu'un seul nom ne fait pas problème à l'époque de leur amour (Camille travaillait à l'atelier de Rodin et produisait et exposait en même temps ses œuvres à elle). La signature de Rodin suffisait, dans un premier temps, grâce à une mystification. Camille s'appuyait sur un amour qui abusait, qui dupait le nom, car l'amour n'avait aucune inscription symbolique dans leur relation. La prise du nom pour Camille n'est qu'une action d'emprunt et pas une vraie appropriation, faute d'un pacte symbolique (comme le mariage) dans leur amour. Le nom « Claudel » restera accroché au nom « Rodin » comme un parasite, dans l'art comme dans la vie. Le nom se distingue des aspects « subjectifs » personnels de l'œuvre de l'artiste. La sculptrice a toujours eu son style personnel, reconnu d'ailleurs par Rodin aussi bien que par le monde des Beaux Arts. Précisons que quand c'était Rodin qui signait les œuvres portées à terme par les deux artistes, ou quand ils se soutenaient et s'inspiraient l'un l'autre dans le travail, Camille n'avait jamais eu la crainte que son amant-maître lui vole son art et son originalité, comme il a été le cas après la fin de leur relation. De même, la vie de l'artiste n'était pas empoisonnée par l'obsession de copier son maître « Camille Claudel fait du Rodin » obsession qui se mêlera, dans les années qui suivront la séparation, avec les autres idées persécutrices. Rodin et sa bande lui volent les œuvres et lui bouchent le chemin de la réussite.

Le problème donc n'est pas dans la production de l'œuvre (style, techniques, intuitions, idées...), mais dans l'impossibilité pour l'artiste de signer ses œuvres, autrement dit, d'assumer son nom. Les œuvres de Camille, à partir de sa séparation d'avec Rodin, restent pour la plupart inachevées. Elle en détruit plusieurs. Et les rares œuvres exposées n'auront pas beaucoup de succès.

Tout allait bien lorsque Camille et Rodin vivaient et travaillaient ensemble. Camille avait « sa » signature (fût-elle empruntée à son amant), ou mieux, son semblant de signature, puisqu'elle avait son Rodin. L'amour est fixé au nom, au point de se confondre avec lui, mais il ne peut pas remplacer sa fonction. Sans symbolisation, l'amour perd sa force.

Il n'y a pas d'amour sans don du nom

L'amour se mélange à l'art et au nom. Il peut devenir une suppléance pour un sujet en détresse.

Une impasse au niveau du nom du père se présente dans la psychose. Comme nous avons vu, la symbolisation du meurtre du père est problématique, ce qui fait que le nouage paternel ne tient pas. L'amour ou l'art peuvent devenir des suppléances à cette fonction paternelle défaillante, mais à condition qu'il y ait une symbolisation, c'est-à-dire une inscription dans le social qui inclut le nom du sujet, propre ou acquis (par exemple, la signature du sujet pour l'œuvre artistique, et le don du nom dans le mariage¹⁵ pour l'amour).

¹⁵ Un homme donne son nom à une femme, à travers le mariage bien sûr, mais aussi à travers n'importe quel acte qui peut avoir une valeur symbolique équivalente (pacte, pax, exc.).

Camille ne signe pas « Claudel » mais « Rodin » signature qui, une fois dépouillée de la passion amoureuse, ne tient plus. Il aurait fallu une inscription de cet amour, pour qu'une mutation de signature — de « Rodin » en « Claudel » — s'opère.

L'amour est une suppléance pour Camille seulement dans un premier moment : l'amour entre Rodin et Camille est un amour qui ne se symbolisera pas, qui n'aura pas d'inscription, inscription qui, selon notre hypothèse, aurait pu (peut-être) faire tenir l'artiste, autrement dit, suppléer la fonction paternelle qui pour elle ne tient pas¹⁶.

Camille voulait devenir la femme de Rodin cet acte symbolique est nécessaire à sa survie comme sujet, et par conséquent comme artiste. En ce sens, le besoin de symboliser le lien avec Rodin n'était pas, pour Camille, une demande conformiste, ni une question de jalousie ou de rivalité avec l'Autre femme. Faute de cette symbolisation, les espaces des artistes se recouvrent le nom Rodin absorbe le nom Claudel et ainsi son art. La persécution et le renfermement, de plus en plus intenses et invalidantes, que vivra Camille à partir de l'interruption de leur rapport, le montre bien.

Conclusions

Pour Camille, corps et œuvre fusionnent, la signature est effacée, raison pour laquelle l'œuvre ne circule pas facilement dans le social.

Camille ne signe pas car quelque chose l'a empêchée de s'approprier le Nom-du-Père et de le faire propre. Ne pas pouvoir prendre le nom de Rodin — et ainsi valider le propre — signifie pour Camille, qu'il n'y aura pas de père mort et par conséquent, de père à ressusciter à travers son nom. Le seul père existant pour Camille sera celui de la persécution un père terrible et cruel qui ne peut pas mourir, et qui lui impose le sacrifice de sa vie et de son œuvre.

Camille continuera à chercher un nom avec son art, sans y réussir. Elle aura un nom seulement après sa mort le nom de l'artiste est partout reconnu aujourd'hui.

La production artistique n'est pas en soi une suppléance¹⁷, pour Camille Claudel elle se transformera en obsession menaçante. Son art, sans un nom pour la signer, ne la soutient pas, elle lui fait même d'obstacle.

La sculpture, sans signature, ne se transforme pas en espace nouveau qui à la fois divise et supporte le sujet. Faute de l'amour, ou mieux, faute du nom qui aurait pu inscrire symboliquement, et l'amour et l'art, de Camille Claudel.

Arnoux, D., (2001), *Camille Claudel, l'ironique sacrifice*, Paris, Epel.

Heidegger, M. (1958), *Bâtir habiter penser, Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. Tel.

Freud, S., (1921-1928), « La dénégation » in *Résultats, idées, problèmes*, tome II, Paris, PUF, 1985.

¹⁶ Cliniquement, on remarque qu'un amour qui passe par un acte symbolique, où le nom qu'un sujet peut se faire comme artiste (pensons à Dali) sont des formes de suppléance à la forclusion du Nom-du-Père dans la psychose. Cela n'est pas une règle, évidemment. Voir, à propos de la suppléance du nom, les cas écheants des artistes Rothko et De Staël le nom qu'ils se sont fait dans le milieu artistique et leur succès n'a pas été assez solide pour les détourner du suicide. Sur la question du nom comme suppléance du Nom-du-Père, voir Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005.

¹⁷ Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, p. 19.

- Freud, S., (1915) Le refoulement, in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1968.
- Lacan, J., (1966), Position de l'inconscient *Écrits*, Paris, Seuil.
- Lacan, J., (1966), Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la "Verneinung" de Freud *Écrits*, Paris, Seuil.
- Lacan J. (1956-57), Le séminaire, *Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994.
- Lacan, J., (1955-56) Le séminaire, *Livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998.
- Lacan, J., (1960-61), Le séminaire, *Livre VIII, Le transfert*, Seuil, Paris, 1991.
- Lacan, J., (1975-76), Le séminaire, *Livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005.
- Lacan, J., (1973-74), Les non-dupes errent , séminaire inédit.
- Lippi, S., (2008), Espaces discordants, amours déséquilibrés in S. Schauder (dir.) *Camille Claudel. De la vie à l'œuvre. Regards croisés. Actes du Colloque Cerisy-la-Salle 2006* Paris, L'Harmattan.
- Oury, J., (1989), *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée.
- Pommier, G., (1987), *Le dénouement d'une analyse*, Paris, Point Hors Ligne.