

Chère Camille Claudel,

Non, ça ne va pas, je ne peux pas vous laisser éternellement mariée à votre frère. Et si Rodin vous avait dit épousée, Chère Camille Rodin, non, encore plus impossible, ça vous enfermerait dans vos débuts avec lui où vous aviez espérer qu'il trouve vos sculptures belles au point d'avoir envie de les signer. Alors ce sera Camille et sans ma chère, comme si nous étions dans un compagnonnage d'atelier. Je suis déjà dans la transgression de la règle de séparation entre les vivants et les morts en écrivant à une morte, alors autant l'appeler par son prénom.

Camille,

Je viens de finir de lire vos lettres. La dernière est datée de décembre 1938, adressée à votre frère Paul. Vous êtes morte en 1943, presque cinq ans plus tard, cinq dernières années d'effacement absolu après tant de lettres non retrouvées que vous avez du continuer à écrire. Bon nombre d'entre elles ont quand même laissé assez de traces pour que leur existence soit mentionnée avec toujours les deux mêmes adjectifs qui reviennent: « lettre à...perdue ou détruite ». Parmi tant de gens qui ont écrit sur vous, quelqu'un vous a écrit avant moi dans ce silence, elle s'appelle Michèle Desbordes. Elle a accompli ce devoir d'imaginer qui se tait ou s'efface, devoir qui est celui de tout écrivain et de tout

psychanalyste.

Même si vous avez pratiqué le modelage de la glaise plus souvent que la taille directe de la pierre, vous connaissez tout le poids de la formule: « per via di levare » et si je la rappelle ici, c'est seulement pour vous dire que je vais tenter de vous écrire comme je sculpte, en enlevant, en remontant le cours de votre vie et de votre œuvre en enlevant ce que je pourrai de silence et d'effacement, mais aussi de trop de commentaires - psychanalytiques entre autres- que j'ai dû écarter pour m'approcher de vous. À la fin de son livre *La robe bleue*, Michèle Desbordes vous imagine sur une plage, emmenée là par votre frère Paul lors de sa dernière visite. Vous lui demandez de vous laisser là et elle dit de vous qu' « elle aimerait que tout s'achevât ainsi, qu'elle s'allonge au bord de l'eau et attende que la vague la prenne tandis qu'elle dormait (...). » On n'entend pas la réponse de votre frère, inutile, on sait que c'est non, il ne vous rendra jamais à votre vie, pas même pour mourir. Dans cette fin imaginée, il y a *La vague*, votre vague d'onyx dont le sommet n'a rien de la dentelle japonaise dont on en a fait un reflet. Non, mon regard a remis votre œuvre au travail en peuplant cette crête de têtes comme une Hydre de Lerne et les trois jeunes filles en bronze dansent une ronde enfantine qui ne sait rien de la menace de ces têtes sans visage. L'étrangeté qui se dégage pour moi de cette sculpture vient peut-être aussi du bronze dont sont faites les trois jeunes filles, matériau symbole de pérennité qui donne à l'onyx de la vague une fragilité cachée dans la force du mouvement de cette eau et la dureté froide de cette pierre. Votre vague élève peut-être une menace au dessus des jeunes baigneuses, mais elle est la figure d'une liberté; on ne peut faire poser une vague, on ne peut porter sur elle un regard qui fige. Rodin vous reprochait d'être trop

douce avec vos modèles, de ne pas les contraindre dans une posture qui fasse saillir les muscles et faire surgir la souffrance sur le visage. L'expérience qu'on a de la vague qui se lève pour s'abattre ainsi, c'est sur une plage qu'on l'acquiert et sa longueur la caractérise autant que son enroulement. Or, votre vague est beaucoup moins large que haute et peut-être que ces proportions la rendent étrange tout en lui gardant sa ressemblance familière à toutes ces vagues qui séduisent et effraient en même temps les enfants. Votre vague a quelque chose d'une main géante qui tiendrait dans sa paume le destin des trois jeunes filles, comme *La main de Dieu* que Rodin sculpte au même moment, cette main qui fait surgir de la roche un corps de jeune femme. Mais qui a fait un socle à votre vague? Je ne peux croire que ça soit vous, parce que s'il n'y avait pas moyen de faire tenir la pierre par elle-même, vous n'auriez pas été arrachée votre œuvre à son océan pour la figer sur cette tablette carrée de marbre dont le vert jure tant avec toutes les nuances de l'onyx. Je ne doute pas que vous auriez choisie de la faire se lever d'une nappe de bronze étale à laquelle vous auriez donné une patine nocturne qui eût laissé toute la lumière à la pierre. Je ne sais pas de quand date ce socle aberrant, mais s'il était venu de vous, j'y aurai vu comme une prémonition figurant ce que votre folie et celle de votre mère allaient vous faire subir: un arrachement de votre élan vital et de votre art au fond d'où ils pouvaient toujours renaître. On dit qu'il faut trois générations pour que la folie s'empare d'un être; alors peut-on psychologiser votre malheur en pointant du doigt la méchanceté d'une mère jalouse de l'amour entre sa fille et son mari, au lieu de considérer la transmission mère-fille conduisant à la folie, comme à la fois meurtrière et féconde? Et la postérité n'a pas libéré votre vague de son socle, elle

vous en a donné un autre, plus redoutable et qui va si mal avec la force de votre œuvre: le socle de l'injustice, de la pauvre petite fille, martyr de sa mère et d'une société que votre liberté dérangeait. Vos œuvres ne pouvaient plus alors être travaillées du regard, seulement admirées.

C'est une vague douce que vous offre Michèle Desbordes, la vague doucement répétée de son écriture qui vous berce au-delà de la mort. Avec juste ce qu'il faut de mots, elle vous donne ce qui vous a manqué depuis toujours. Mais en vous berçant ainsi, elle ne gomme rien de votre souffrance, elle la condense en un mot qui revient sans cesse dans le livre qu'elle vous a écrit, l'attente. La vague est objet d'attente, vous attendez qu'elle vous emporte sur cette plage pour en finir avec attendre, attendre que votre frère vienne, attendre que votre mère renonce enfin à vous priver de votre vie, attendre que l'onyx livre sa patine la plus lisse, la plus secrète, patine que vous obtenez enfin après tant d'heures à poncer cette pierre si dure, en la frottant avec un os de mouton pour finir, comme si recouvrir cette dureté d'une douceur, donner à la pierre sa peau était le véritable enjeu du travail. Si, après la mort, quelque chose de vous ne pesant pas plus qu'une pincée de poussière de marbre, a pu se réincarner, j'imagine que vous avez choisi de renaître vague, une vague sur une côte de Bretagne où vous creusez et poncez inlassablement les plus beaux granits.

Cette robe bleue que Michèle Desbordes vous a fait porter, sans doute prenait-elle des allures de vague soulevée par le vent et là, vous vous souvenez de vous et elle écrit: « Comme riieuse et confiante elle attendait la vie ». Votre mère aussi a attendu, attendu que naisse le garçon qui viendrait remplacer celui qui vous avait précédé, mort à la naissance et

vous n'avez jamais pu être l'objet de son attente, attendu que votre père meure, le premier homme qui a cru en vous, en votre art et vous a protégé; le lendemain de son enterrement, votre mère vous faisait enlever à votre atelier et enfermer à l'asile pour toujours. Encore une fois, je ne veux pas vous insulter en faisant de vous une victime qu'on aurait fait passer pour folle. La folie était bien en vous avec ce délire de persécution qui vous faisait accuser Rodin de toutes les trahisons envers vous. Vous n'avez pas pu continuer à l'attendre et dans la folie, on n'attend plus, tout est déjà là, déjà arrivé, ça ne peut que se répéter. Grâce au délire, Rodin était présent, tout à vous, entièrement occupé à vous nuire et vous étiez l'objet de toutes ses pensées et votre folie vous a si bien préservée de sa perte que dans une de vos dernières lettres, longtemps après la mort de Rodin, vous le soupçonniez encore d'une nouvelle trahison. Mais la paranoïa, ça travaille contre la sculpture, ça rajoute, ça comble le moindre creux et cette folie est comme jalouse de tout ce qui vous anime et elle vous a poussé à détruire certaines de vos sculptures et le mouvement en vous de la sculpture s'est arrêté. Mais les rares qui ont pu vous rendre visite à l'asile ont été frappés du son de votre voix elle était devenue métallique, votre voix continuait de vous donner le son du maillet frappant le ciseau et du ciseau tranchant le marbre. Michèle Desbordes vous fait entendre le bruit sur les pavés des sabots des chevaux qui vous emporte vers l'asile; j'y ai reconnu là aussi le cliquetis du sculpteur au travail. Une de vos toutes dernières sculptures, ça a été encore un buste de votre frère Paul, à quarante ans cette fois, disiez-vous, une tentative pour ne plus l'attendre, le garder là avec seulement son corps absent, une façon aussi de lui faire connaître l'attente pendant les séances de pause, lui faire connaître un peu de cette expérience limite qui consiste à rester

immobile soumise, le corps tout entier pris dans la posture voulue par les mains et les yeux de celui qu'on aime, se faire terre, se faire pierre pour que l'autre vous réanime en donnant vie à l'inanimé de la matière dans laquelle il vous redonne forme. Et quand Michèle Desbordes raconte Rodin vous modelant, elle vous fait par lui déjà renaître de la vague: « Il ne l'oubliait pas et bientôt la figurait, figurait la petite tête fatiguée sortant du plâtre comme d'une mer (...)» .

Je vous fait remonter le cours de son livre et vous retrouvez Debussy qui vous a tant aimé et qui a gardé chez lui pour toujours votre valse de bronze, où elle voit « l'homme et la femme arrêtés immobiles dans leur danse d'amour, dans le temps qui ne bougeait plus ». J'ai cru comprendre que la draperie avait été rajoutée pour obéir à une censure qui exigeait une nudité des amants plus couverte. Si une censure est ainsi intervenue, elle vous a poussée dans le sens de votre inspiration puisque le mouvement de cette draperie porte les amants au sommet d'une vague d'où ils paraissent sur le point de basculer. Le socle est d'une forme presque cubique archi classique, mais vous l'avez détourné en fixant les pieds des amants à l'un de ses bords. Je ne sais pas si vous êtes en train de faire ainsi tomber l'amour de son piédestal mais je vois dans ce socle mis en évidence et pourtant détourné l'équivalent d'un mot d'esprit. Il y a aussi quelque chose dans les proportions de ce socle si étroit de base que les amants paraissent immenses et pourtant si trapu qu'ils en sont fragilisés. Après vous, un sculpteur nommé Giacometti a poussé à l'extrême votre détournement du socle classique dans lequel un homme en marche semble s'enliser, trop frêle pour s'arracher à cette pesanteur. Si la menace d'une chute est contenue dans votre valse, cela s'éclaire

peut-être par le fait que vous l'avez réalisée entre les deux versions de l'âge mur, titre où je retrouve votre ironie puisque dans la première version, les corps des deux personnages debout sont des corps de vieillards, plus décharnés que les têtes, alors que dans la deuxième version c'est l'inverse, ce sont les têtes qui portent les stigmates de l'approche de la mort. Cela n'a pu se faire sans une intention de votre part; était-ce pour indiquer que le vieillissement en jeu était celui de la tête, de l'esprit? Dans la deuxième version, l'homme a une tête proche non pas de celle d'un vieillard mais du crâne, du masque mortuaire, marqué des traces de vos doigts et de vos coups de spatule; la femme qui l'entraîne est dans la tradition de la vieille édentée incarnant la mort. Du coup, le jeune femme à genoux qui implore l'homme a l'air d'une enfant. Ce qui est plus apparent dans la première version, c'est la destruction de votre objet d'amour, du corps de votre amant tant désiré, ce qui fait que je ne crois guère à l'implorante, même si elle semble tenter encore de retenir cet homme dont vous laissez quand même deviner la puissance défunte et même si on peut voir dans cette œuvre le vieillissement extrême de l'homme comme un effet de la force d'attraction qu'exerce sur lui la vieille femme. Il est vrai aussi que cette première version est en plâtre, ce qui donne aux personnages une allure spectrale. Mais ce qui constitue peut-être la différence la plus radicale, c'est que les trois personnages de la première version se tiennent sur un sol qui est le socle le plus banal qui soit, corps étranger à l'œuvre, alors que dans la deuxième, le socle fait partie de la sculpture d'une façon nouvelle. Avant, chez vous et chez Rodin, quand le socle avait une présence essentielle, c'était pour figurer l'inachèvement, le surgissement de la forme à même le bloc de marbre qui devenait le socle même. Avec le bronze, il fallait

que ce sur quoi tenait la sculpture soit lui-même sculpté. Quelqu'un a parlé du « sol mouvant de la vague » pour décrire ce sur quoi s'élevait ce deuxième *âge mûr*; c'est vrai qu'on peut y voir un reste de vague mourante et des nappes d'eau se chevauchant derrière, mais à trop figurer ainsi, on rate quelque chose d'essentiel: aucune représentation n'est évidente, le sol sur lequel le vieillissement et la mort semblent sur le point de triompher de l'amour est un sol incertain, incertain dans ce qu'il représente et dans sa structure qui semble sur le point de se fissurer en séparant la plaque où se tient la jeune femme de la plaque principale, ce qui, vu du Québec, peut davantage évoquer les soudures fragiles des plaques de glace à la surface des lacs. Cette incertitude dans le figuratif se retrouve dans le haut de l'œuvre avec ce qu'on peut supposer être un morceau de tissu flottant dans le vent sans attache avec ce qui serait le reste de la draperie partant du sol en deux lambeaux pour s'arrêter en haut des jambes de l'homme et de la femme. Il me semble que c'est tout le système de représentation qui se trouve ainsi mis à mal. Si on associe cette désorganisation au fait que le creusement des deux visages pouvait être aussi celui de la folie, on peut se demander si ce n'était pas des signes faits par vous d'une prescience de ce qui vous menaçait.

Mais moi aussi je suis en train de dériver sur ma plaque et de perdre le fil de cette lettre dans laquelle il y a quelque chose en moi d'une implorante qui vous écrit pour vous rejoindre, pour enlever tout ce qui me sépare de vous, cette dernière visite de votre frère Paul un mois avant votre mort, cette plage où attendre la vague qui viendrait vous emporter, l'asile de Montdevergues, les trente ans de solitude absolue à attendre, enlever votre folie protégeant celle de votre mère que vous ne cesserez



d'innocenter en accusant de tout l'homme qui vous aimait, oui tailler dans toute cette vie pétrifiée pour enfin vous retrouver dans votre atelier, au travail avec vous, remettant vos œuvres au travail dans mon regard comme j'ai tenté de le faire quand je les ai découvertes au Musée Rodin en vous demandant si vous êtes bien définitivement sûre de ce morcellement du linge sur le couple de *L'âge mûr*, si vous avez essayé la continuité dans le tissu pour voir si le mouvement qui les emporte n'est pas alors plus fort, ce mouvement de spirale, mouvement du bébé pour sortir du ventre de sa mère, qu'on retrouve dans une vague, une chevelure, montant du bas vers le haut dans votre *Persée*, tout comme dans un des deux esclaves de Michel-ange au Louvre où à la courbe de la roche laissée brute derrière la jambe droite répond celle du bras gauche levé. L'inachevé que vous et Rodin avez si magnifiquement repris de Michel-Ange est ce qui rend possible au regard de reprendre le travail du sculpteur et je ne crois pas qu'il faille être sculpteur pour se servir ainsi de son regard, pas dans le sens d'une formation académique, Beaux-Arts et compagnie. Tout enfant qui, petit à petit, arrache tous les détails de son ours en peluche pour n'en garder que l'essentiel de la forme est un sculpteur. Il y a des enfants qui choisissent comme équivalent de peluche un objet dur, c'est évident chez des enfants qu'on appelle « autistes », des enfants qui semblent vivre à l'intérieur de la pierre et pour lesquels chaque parole est un coup de ciseau que les autres donnent à l'aveugle risquant ainsi de les blesser gravement, même si c'est pour les délivrer. Avez-vous déjà ressentie cette impression en taillant un bloc de marbre de chercher à délivrer quelque chose d'enfoui en vous? Ma question me rappelle que vous et moi n'avons pas la même expérience, je taille la pierre sans savoir à l'avance ce qui va se dégager, vous dessinez ou

esquisser dans l'argile ce que vous exécuterez ensuite dans le marbre. Je suis un primitif autodidacte et vous possédez tout le savoir-faire de votre époque, ce qui fait que nous avons affaire tous les deux à un obstacle pour créer, moi, mon ignorance et vous, votre savoir.

Quand je parle de vous à quelqu'un qui ne connaît pas encore votre travail ou qui ne l'a plus en mémoire, je ne montre pas de photos de vos œuvres, une sculpture est une présence et la présence ne se laisse pas prendre en photo ; il y a une autre raison de ne pas montrer des photos de vos œuvres: c'est le devoir que nous avons de les imaginer, imaginer avant d'avoir vu, imaginer le travail du sculpteur quand nous sommes en présence de son œuvre. Quand je parle de « devoir », c'est au sens d'une nécessité pour qui veut rencontrer l'œuvre et la laisser relancer en lui le talent de son regard. L'œuvre elle-même n'est qu'un modèle pour notre imagination. Ça m'amène à une question: pourquoi vous fallait-il encore des modèles, vous qui étiez si proche de vous laisser aller à la cohérence d'une anatomie intérieure, sentiment que j'ai plus fort encore avec le bronze qui me donne l'impression d'avoir affaire au squelette de l'œuvre en même temps que paradoxalement il noie les corps?

C'est drôle que Michel-Ange ait appelé sa sculpture *Esclave à l'agonie* parce qu'un modèle est toujours un esclave, le temps de la pause. Je le sais, j'ai gagné ma vie, une jobine parmi d'autres, comme modèle pour des étudiants des Beaux-Arts l'année de mes vingt ans. Le premier jour, une étudiante m'a demandé d'arrêter de parler parce qu'elle n'arrivait pas à saisir mon visage. Je m'étais mis à blaguer pour cacher ma gêne; c'était la première fois que j'avais à garder le silence pour une raison

professionnelle. Si ma mère avait su, elle qui se lamentait encore d'avoir échoué pendant des années à faire de moi un enfant modèle ! Votre mère a dû connaître le même échec avec vous et Rodin était un cancre à l'école; c'est à se demander si l'art du sculpteur ne passe pas par la mise en échec du modèle. Le rapport au modèle produit un effet encore plus étrange chez vous et Rodin quand il vous est arrivé d'employer la même personne, ce qui fait que, par exemple, la même tête se retrouve sur un bourgeois de Calais et sur l'homme de *L'âge mûr*. Étrange aussi de lire dans une lettre adressée par vous à un responsable de la commande de l'Etat pour la *Niobide blessée* qu'on désigne comme votre ultime autoportrait: « J'ai payé très cher un modèle d'une grande beauté ».

J'ai encore beaucoup de choses à vous dire, ce sera dans une prochaine lettre, mais ce serait bien, parlant de sculpture, de finir avec quelques mots sur le ponçage de la pierre et la patine du bronze dont vous ne laissez le soin à personne. Parmi ceux qui nous écoutent, certains ne savent peut-être pas que la patine du bronze est une sorte de peinture d'une couche parfois très mince obtenue par des acides et si fragile alors que le moindre frottement peut l'effacer et révéler l'éclat étincelant du métal. Le bronze nu a-t-il une peau ? Si oui, cette peau est un miroir qui ne fait que refléter son environnement comme la peau du caméléon et si on tente de la regarder, elle nous renvoie aussitôt ce regard. J'espère que vous me pardonneriez cette indiscretion –on s'en permet tellement de nos jours avec les morts-, mais j'ai vu une photo de vous prise en 1903 quand vous sculptiez Vertumne et Pomone. Le blanc du marbre semble se refléter sur votre visage, ce qui souligne le maquillage des paupières baissées vers le tranchant du ciseau ; on dirait un masque de théâtre

japonais qui nous dérobe votre visage. Pour que l'éclat blanc du métal ne dérobe pas l'œuvre au regard, il faut donc ajouter au coulage du bronze un art du maquillage étrange puisqu'il consiste à recouvrir un masque d'une peau, mais dans des teintes suffisamment sombres pour faire croire que l'œil pénètre une épaisseur et que nous rejoignons ces êtres dans leur nuit. On a souvent peint des statues, et sans doute même des statues de pierre qu'il suffit pourtant de frotter doucement, longtemps, pour leur donner leur propre peau; elle est si belle, la peau du marbre de Carrare et celle que l'amour de Rodin vous a donnée n'a pas pris une ride.

Vous savez, Camille, le psychanalyste ne veut pas trop adhérer aux croyances du sculpteur, mais je me passe de sa permission pour vous dire que je ne peux pas m'empêcher d'espérer que, si vous avez entendu cette lettre, vous allez m'attendre et que je serai là quand le « per via di levare » aura eu raison du corps du sculpteur, je serai là avec vous et sans pierre ni ciseau, avec seulement l'usure du temps comme outil, nous sculpterons dans la blancheur de la Voie Lactée une autre *Valse*. Oh et aussi, pourquoi pas, invisible et impalpable, un *Baiser* ?

Patrick Cady.