

Lettre de
l'ACADEMIE *des*
BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



Camille Claudel

“La vérité d’une œuvre”

numéro 41 été 2005

Editorial

L'exposition que le Musée Marmottan Monet présente à l'automne, avec la collection Reine-Marie Paris et des

prêts particuliers, rappelle justement l'importance longtemps négligée du génie singulier de Camille Claudel dans l'histoire de la sculpture. Etonnante configuration poétique qui associa, dans une aventure majeure des arts, les personnalités de Camille Claudel, de Paul Claudel, son frère cadet - son "petit Paul" -, et d'Auguste Rodin, son professeur et maître, de vingt ans son aîné, devenu son amant et compagnon.

Des liens passionnés et passionnels. De toujours, la sœur et le frère, tempéraments jumeaux, ont été unis dans une exceptionnelle connivence, emportés par l'élan commun d'une ambition créatrice. Elle, animée d'une orgueilleuse volonté, lui, nature rude, fasciné par Camille, s'avouant "un peu plus mou, rêveuseur", ne cessant de proclamer son admiration pour elle et, souscrivant, un jour de 1913, à son internement. Dans quelle mesure les déchirements des amours tumultueuses de Camille et de Rodin ont-ils affecté la raison de la jeune femme et l'ont-ils conduite à la rupture et à un isolement qui l'entraîna dans la spirale de la folie ? Internée, elle en demeura prisonnière pendant trente ans, jusqu'à sa mort.

Le cas Camille Claudel relève-t-il de ce qu'on appelle "artiste maudit" ? La fascination de sa destinée tragique a suscité un flot de commentaires et d'interprétations, roman, film, bande dessinée, danse, dramatisation théâtrale et, récemment à Paris, drame musical.

Au-delà, c'est l'œuvre de Camille Claudel qui est en jeu pour les visiteurs des vingt-sept musées de France où elle est présente et, bientôt au Musée Marmottan Monet ; au-delà, c'est la vérité de cette œuvre telle que l'histoire l'a fixée.

sommaire

☛ page 2

Editorial

☛ page 3

Actualités : Création d'une section de photographie à l'Académie des Beaux-Arts

☛ pages 4 à 19

Dossier : "Camille Claudel, la vérité d'une œuvre" réalisé par Paul-Louis Mignon

☛ page 20

Communication : "Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites" par Michel Pastoureau

☛ page 21

Communication : "Les Expositions Universelles de Paris" par Marc Gaillard

☛ page 22

Communication : "Un parcours architectural intimement inspiré par la mer" présentation de l'architecte Jacques Rougerie

☛ page 23

Communication : "Un toit dans un jardin" par David Mangin

☛ page 24

Actualités : Un stade contre Vauban, l'Académie des Beaux-Arts prend position

☛ page 25

Exposition : Evolution, meubles sculptures, 1970-2005 par Pierre Cardin

☛ pages 26, 27

Prix et concours : Prix de la Fondation Simone et Cino del Duca

Prix de chant choral Liliane Bettencourt

Grand Prix d'Orgue Jean-Louis Florentz

☛ page 28

Calendrier des académiciens

Actualités

Création d'une section de photographie à l'Académie des Beaux-Arts

Par décret du 10 mai 2005, l'Académie des Beaux-Arts a été autorisée à modifier ses statuts pour créer une nouvelle section, dédiée à la photographie.

L'Académie des Beaux-Arts, héritière des Académies royales d'Ancien Régime, comptait jusqu'alors sept sections : peinture, sculpture, architecture, gravure, composition musicale, membres libres (accueillant des historiens d'art, des mécènes, des artistes appartenant à des disciplines non représentées dans les autres sections, des personnalités du monde artistique et culturel), et, depuis 1985, créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel. Fidèle à une tradition pluriséculaire, l'Académie des Beaux-Arts réunit en son sein les principales disciplines artistiques dans un souci d'affirmation de leur complémentarité.

Il était devenu urgent pour cette Compagnie d'accueillir des photographes aux côtés des peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, compositeurs et cinéastes.

La section de photographie comptera deux membres, ce qui portera l'effectif de l'Académie des Beaux-Arts à 57 membres et 16 associés étrangers. Ces deux membres seront élus par les membres de l'Académie d'ici la fin de l'année 2005.

Le dossier de la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* n°42 sera consacré à la photographie.

Camille Claudel

“La vérité d’une œuvre”

A l’automne, à travers la grande exposition qui lui est consacrée, le Musée Marmottan Monet nous offre l’occasion de découvrir une grande part de l’œuvre de Camille Claudel et de percevoir le génie singulier qui s’y manifeste. Car comment dissocier l’œuvre de la vie tourmentée de cette artiste exceptionnelle, comment séparer la sculpture de l’amour, le génie de l’enfer, la gloire de la folie ? Des confrères sculpteurs, une fervente collectionneuse, un directeur de musée, un éminent universitaire, un homme de lettres et de théâtre apportent leur contribution à ce dossier. Les points de vue divergent, l’énigme demeure. Reste la vérité de l’œuvre.



En quête de Camille Claudel

Entretien avec Reine-Marie Paris, par Paul-Louis Mignon, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts.

Reine-Marie Paris est la petite-nièce de Camille Claudel, la petite fille de Paul Claudel. Dans la famille, la personnalité de Camille n'était pas évoquée, son prénom jamais cité, comme disparus dans un passé qu'on se devait d'oublier. Mais les sculptures qui ornaient les demeures de son grand-père - *La Vague*, *L'Abandon*, *Le Torse de la femme accroupie* - offraient un décor, des présences familières. Un jour, Reine-Marie Paris éprouva le besoin de surmonter un silence auquel le monde des arts participait. Le Larousse 2000 n'accorde encore qu'une mention à Camille dans la longue notice consacrée à son frère.

"A vingt ans, raconte Reine-Marie Paris, grâce à un marchand spécialisé dans l'Art nouveau, j'ai pu acheter ma première sculpture, un tirage en bronze de *La Valse* réalisé par le galeriste Eugène Blot qui, dans les années 1900, a beaucoup contribué à la diffusion de l'œuvre de Camille.

A quoi répondait cette quête ?

Au départ, sans doute, à un souci de piété filiale, à la volonté de réparer un injustice du temps et des hommes, à l'intérêt artistique ensuite qui s'affirmait au long de mes recherches et où se précisait l'originalité de la figure de Camille, telle qu'à terme, j'ai pu la restituer dans un mémoire, dans l'ouvrage que Gallimard a publié, dans le catalogue raisonné composé avec Arnaud de la Chapelle, mon mari."

Dans cette démarche, elle ne pouvait compter sur aucune aide de la famille.

"Dès que les circonstances s'y prêtaient, je continuais à acquérir des sculptures, des dessins, comme celui de *La Valse*, du Docteur Jeans et de sa fille Florence qui ont leur place dans l'exposition. Dès son enfance, Camille excellait dans le dessin, en même temps qu'elle se faisait réprimander par sa mère lorsqu'elle revenait, les vêtements maculés de la boue qu'elle utilisait pour ses premiers modelages, mobilisant autoritairement les bonnes volontés : "Un bat la terre à modeler, l'autre gâche le plâtre, le troisième pose comme modèle".

Au lieu d'écrire sa vie, elle commençait à la sculpter.

Parmi ces aides, se trouvait Victoire Brunet, la servante des Claudel ; elle a servi de modèle pour *La Vieille Hélène*, une des premières sculptures en terre cuite, que j'ai pu retrouver, un portrait buriné avec une exagération naturaliste qu'elle tenait de son premier professeur, Alfred Boucher, elle avait alors seize ans."

Trente années ont permis à Reine-Marie Paris de constituer une collection de quelque soixante-dix œuvres sur la centaine reconnue.

"Il faut avoir conscience que dans les dernières années de son activité, Camille s'est attachée à détruire, chaque année, ce qu'elle avait réalisé. Dans le délire de persécution qui l'envahissait, elle craignait que Rodin ne vînt s'en emparer.

Au fur et à mesure de mes investigations, j'ai pu avoir la satisfaction de voir Camille Claudel peu à peu retrouvée, les expositions se multiplier."

“ Mon vœu, mon objectif, serait que cette collection s'inscrive dans un Musée Camille Claudel.”

Au Musée Marmottan Monet, le visiteur sera à même d'embrasser le parcours de Camille Claudel, de *La Vieille Hélène* qui témoigne de la précocité de son talent, jusqu'à deux des ultimes créations, *La Joueuse de flûte*, exemple d'un art de la draperie, déjà remarquable, en 1884, dans le buste de son frère à seize ans, en *Jeune Romain*, et *La Vérité sortant du puits* que Reine-Marie Paris a découverte en 1990.

Entre ces débuts et la fin, le visiteur suivra le compagnonnage de Camille et de Rodin – période où la jeune femme subit l'influence de son maître, mais n'en révèle pas moins dans la grande sculpture *Sakountala* des traits qui lui sont propres. Souvent comparée au *Baiser* de Rodin, elle s'en dégage par l'esprit et par un érotisme empreint de tendresse très éloignés des empoignades amoureuses de son maître. Puis vient le temps des recherches de Camille pour se défaire du "rodinisme" et affirmer un génie personnel.

"Mon vœu, mon objectif, conclut Reine-Marie Paris, serait que cette collection s'inscrive dans un Musée Camille Claudel." ♦



La Joueuse de flûte, bronze, 1903.



Reine-Marie Paris, petite-nièce de Camille Claudel et petite-fille de Paul Claudel.



Le Regard Par Jean Cardot, membre de la section de Sculpture

Dans une première et ancienne approche de l'œuvre de Camille Claudel, j'avais gardé l'image du buste qu'elle avait réalisé de son frère Paul, à seize ans. Elle l'avait traité à l'antique et intitulé *Mon frère* ou *Jeune Romain*, pour marquer sans doute la juvénile puissance du poète en herbe – sorte de double d'elle-même. Le buste était en plâtre teinté avant d'être fondu en bronze. Si j'étais frappé par la vigueur du modèle, je ne l'étais pas moins par le contraste de la légèreté du drapé noir sur le fond ocre, qui enserrait ses épaules. Ses dons évidents de sculpteur annonçaient la maîtrise de son art.

Notre métier passe pour exiger une force physique qui s'affirme avec la maturité. Une disposition réservée le plus souvent au sexe masculin. *Jeune Romain* précède de peu une des sculptures majeures de Camille Claudel, *Sakountala*, appelée plus tard *L'Abandon*, et qui l'accompagna au long de sa brève carrière. Or, *Jeune Romain* est daté de 1884. Camille avait vingt ans ! Et c'est l'élan de la jeunesse qui me semble avoir marqué l'ensemble d'une œuvre achevée à quarante et un ans.

Elle avait dix-sept ans quand elle donna un premier buste de son frère, à treize ans, sous le nom de *Jeune Achille*, dans la même référence à l'antique.

C'est la sève de la jeunesse qui soulevait sa passion pour son art et qui, dans son paroxysme, l'a comme brûlée. Camille Claudel voulait vivre intensément, et la sculpture lui est apparue comme le moyen naturel de s'exprimer, dès son enfance.

Comme l'a indiqué Paul Claudel, sa création n'a cessé d'être "une confession". C'est d'abord ce qui me touche dans son parcours.

Elle a rencontré Rodin en 1883. Si, en 1884, l'élève devient aussitôt praticienne dans l'atelier du maître, si un amour fou les réunit pendant près de dix ans, on peut imaginer que Rodin fut subjugué par la violence intérieure qui animait la jeune femme. Praticienne, modèle, amante, compagne, leur intimité fondée aussi sur des accords profonds d'être et d'artiste, partageant un même langage, une même écriture, ne pouvait qu'influer sur l'art de Camille. Dans *Sakountala* s'impose une vérité dans la sensualité de la sculpture, dans la tension du torse de l'homme. On y discerne assez l'influence de Rodin. On pourrait en dire autant du *Torse de femme debout*, qui date de 1888, un morceau de sculpture superbe, habité, d'une grande maîtrise. Camille n'a que vingt-quatre ans. Son tempérament

de statuaire ne s'y affirme pas moins, et, par un échange, elle devient une inspiratrice pour Rodin.

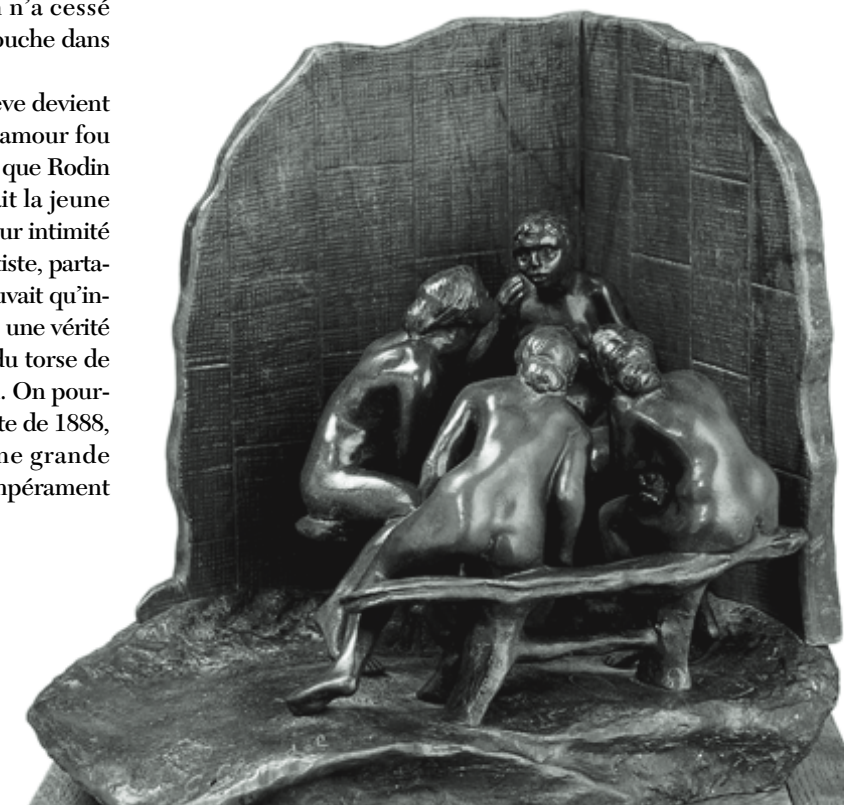
Elle n'a rien appris à Rodin, mais à s'engager totalement dans leur compagnonnage amoureux, elle a assurément provoqué son génie. Sans Rodin non plus, je pense qu'elle n'aurait pas fait ce qu'elle a fait, mais la passion a suscité en elle une énergie qui, par une sorte de fusion, a déterminé l'originalité d'une création d'un lyrisme naturel, qu'illustrent l'envolée de *La Valse*, l'arrachement de *L'Age mûr* ou la montée de *La Vague*.

Ces deux sculptures, *L'Age mûr* et *La Vague*, relèvent de la dernière partie de sa carrière où elle entreprit de se dégager de la pesanteur du "rodinisme", conséquence du divorce qui se produisait progressivement entre eux. Sa recherche s'est traduite en particulier par des

études d'après nature. Je retiendrai une des plus célèbres, *Les Causeuses*. Un groupe de quatre femmes assises, finement sculptées, les personnalités bien marquées, les attitudes, le mouvement qui s'esquisse, témoignent merveilleusement d'une observation spirituelle, comme apaisée.

Au terme de cette période riche en créations, la rupture définitivement consommée avec Rodin, en 1898, après une première en 1893, a rompu l'équilibre indispensable. Contentons-nous ici de le constater. ♦

« Comme l'a indiqué Paul Claudel, sa création n'a cessé d'être "une confession". »



A gauche : *L'Abandon*, grand modèle, bronze, 1905.

Ci-contre : *Les Causeuses*, bronze, 1893.



Camille et Paul Claudel : génies et enfers

Par Michel Brethenoux, Professeur agrégé de Lettres

“... cette sœur oubliée, notre âme, à qui nous avons faussé compagnie...” (XXIII, 36) ¹.

Du terroir au Purgatoire

Oui, “à la recherche” de cette âme trop longtemps perdue, ensevelie dans “l’abandon”, nous sommes en compagnie d’un vrai complice, Paul. Tant pis pour les anti-romantiques, Camille fut son “âme-sœur”, mais aussi son “remords”. En pèlerinage sur ces lieux magiques et inquiétants de leur enfance - que tout Claudélien se doit de co-naître - Villeneuve-sur-Fère, en Tardenois, il note : “l’excitation et l’agitation des Claudel, leur grain de folie.” (J, I, 785). Effectivement, Camille, dite “folle”, fut “séquestrée” de 49 à 79 ans. Mais rares sont les “Normaliens” à avoir considéré “le cas Claudel” où Génie et Folie sont en ménage. Michel Autrand, dans un article trop peu exploité, est l’un des rares à avoir donné la juste note sur la Claudélo-phobie de ces “bien-pensants”, ces professeurs-détenteurs de culture, encore très virulents. Se targuant d’être “les seuls sages et sains, ils jouent la folie de Camille contre celle de Paul.” (H, 69). Mais le tour n’est pas joué. Je voudrais aborder, malgré les limites de ces pages, cette authentique complicité intérieure, sans oublier l’œuvre, entre le frère et la sœur. Vu le cadre de ce survol, je m’en tiendrai à l’Alpha et l’Oméga, signalant seulement l’alphabet d’une œuvre, le monogramme des vies. Ici entrelacées. Du début à la fin.

L’Alpha, ou retour aux sources, interdit de séparer, comme on l’a fait jusqu’aux années 80, Paul de Camille. Quant à l’Oméga, l’aboutissement où l’on plonge ou culmine, “enfer ou ciel, qu’importe !”, en voici le lumineux condensé, vrai trésor rapporté par un explorateur téméraire, au long cours, Gérard Antoine : *Paul Claudel ou l’Enfer du Génie* ². Caution adamantine en effet, qui laisse tous les autres allègements dans l’ombre. Car l’antithèse du titre implique drames et remises en question. L’Enfer ! Le mot revient sans cesse sous la plume de

Que, dans son orgueil, Camille ait souffert du refus de Rodin de l’épouser, que, dans son ambition de rivaliser avec son maître, son amour-propre ait été blessé, ne suffiraient pas à expliquer le désordre mental qui l’a submergée.

Dès leur enfance partagée à Villeneuve-sur-Fère, leur ville natale, Camille et Paul furent confrontés à un milieu familial porteur de germes des drames à venir. Leurs relations étaient soumises à des sentiments ambigus où se mêlaient passion et affrontements violents. Camille usant sans réserve d’une autorité radicale. Subjugué par sa sœur, Paul ne devait pas moins en ressentir les atteintes. Son œuvre sera marquée par la présence de sa sœur, obsessionnellement.

Grand connaisseur de l’œuvre claudelienne, de l’histoire de la fratrie Camille et Paul, le professeur Michel Brethenoux en découvre les secrets.

Claudé, et, naturellement, c’est pour “les autres ”... Notre “gorille catholique” n’a-t-il pas prévu l’auto défense quand il affiche devant sa grille : “le Pire n’est pas toujours sûr” ? Car dès 1913, il n’hésite pas à “exorciser” ce “Pire” par l’adjonction d’un “T”. Et pourtant, à bout d’arguments, Teilhard de Chardin - hommage à lui, en ce double cinquantenaire ! - lui lança un jour : “Mais c’est vous qui irez en Enfer !” En 1946, Bernanos raillait les hommages à l’Académicien, dénonçait “ce vieil imposteur de Claudel, plus décoré que Gœring et plus riche que Turelure”, et renvoyait l’homme de *Tête d’Or* et du *Soulier de Satin* sous le *Soleil de Satan*.

Interrogation bien tardive ! Et si “le génie de la famille”, c’était Camille ? Si cet “ensemencement du génie par le génie”, selon le mot de Jacques Madaule, venait de la sœur aînée, avant Rimbaud ? En 1989 un érudit aussi pondéré que le P. Boly osait conclure : “s’il n’y avait pas eu Camille, il n’y aurait peut-être pas eu Paul Claudel”. Pourrais-je gommer la réticence ? Les textes sont là ; Claudel lui-même s’est porté

caution. En effet, dans l’œuvre de Paul, la présence de Camille, issue d’une profonde confraternité initiale des génies, est loin d’être discontinuée. Une thèse le vérifierait aisément, par-delà ces quelques coups de sonde. CAMILLE ! Si son nom n’est pas en tête, il est toujours “*en filigrane de tous mes livres*” ³, pourrait calligraphier le poète, avec plus d’intimité même que pour telle jeune amie.

À l’Oméga, ou embouchure, le Génie de Camille consomme son long supplice, attisé par les lois vichystes : ces “fous (...) meurent littéralement de faim” (J, II, 461). L’autre Génie, conseiller personnel du Général, triomphe, à l’Académie, à Rome pour l’Année Sainte, au théâtre, à la radio : “Ah ! Ma sœur Camille ! Ah, c’est un sujet terriblement triste et

dont il m’est difficile de parler... moi, j’ai abouti à un résultat, elle, n’a abouti à rien ...” (M.I, 361). “Silence”, c’est le mot de la fin, en 1951 (Pr. 285). Si bien qu’aujourd’hui, telle critique, de la famille il est vrai, renchérit sur la vanité à prétendre exhumier scientifiquement ce “caillou englouti” ⁴. Camille, elle, ne laisse ni beaux “restes”, ni “semence”. L’on aurait brodé, sur elle et tout autour, “la fable romantique d’une artiste géniale et victime”, adopté une “mise en scène”. Pour la postérité, le vrai travail sera de démystifier, de délivrer Camille tous ces “oripeaux romantiques” (sic) ! Déshabillez-la !

Pas plus que Claudel, je ne jouerai au “chauffeur qui rampe sur le dos sous sa locomotive” (Po, 127). Car, Camille mise à nu, c’est fait ! Les non-voyants peuvent “toucher”. Expositions et mises en scène se multiplient (BSPCB, 2004). Cette Camille “re-trouvée”, revit, splendide, dans les photos du *Catalogue raisonné* rédigé de cette autorité que donne non point la fibre familiale seulement, mais la spécialisation, dont trente années d’investigations en tous genres ⁵.

Le purgatoire dura plus de 80 ans ⁶, jusqu’à ce livre déclencheur de 1982, *Une Femme* ⁷, catalogué comme roman féministe pour lectrices d’*Elle* par les esprits dérangés. Enfin, est honoré le nom, sinon la sépulture de Camille Claudel. 29 lycées ou collèges, sans parler des plaques, contre 4 pour le poète ! Les historiens sérieux ⁸ ont évité de jouer le moralisme, ou la carte de “Camille contre Paul”, autant que les spéculations pseudo-structuralistes, aux étiquettes faciles : Camille, “romantique” attardée par “complaisance”



Camille Claudel au Musée Marmottan Monet

Jean-Marie Granier

Directeur de la Fondation Marmottan et du Musée Marmottan Monet

Le Musée Marmottan Monet présente du 5 octobre 2005 au 31 janvier 2006 la rétrospective des œuvres de Camille Claudel, l’essentiel de ses sculptures et de ses dessins recensés à ce jour.

Plusieurs fois déjà, le Musée Marmottan Monet a choisi de rendre hommage à des artistes femmes, qu’il s’agisse de Marie Cassatt, d’Eva Gonzalez ou plus récemment de Berthe Morisot à la suite de la donation Rouart.

Aujourd’hui nous accueillons l’œuvre de Camille Claudel, grâce à la générosité des collectionneurs privés, des Musées qui ont répondu à la demande de prêt qui leur a été adressée, à celle de Reine-Marie Paris, petite-nièce de l’artiste dont la collection constituée avec patience et passion est le cœur de l’exposition.

Une importante littérature s’est saisie de la vie et de l’œuvre de Camille Claudel (théâtre, films, essais ou romans) et au hasard des rencontres de l’imaginaire et du vrai est née une véritable et fascinante mythologie. Belle, violente, indépendante, Camille Claudel à dix-huit ans veut être sculpteur, en un temps où dans la bonne société les jeunes filles font plutôt de l’aquarelle ou des travaux d’aiguilles. Débuts difficiles d’un itinéraire qui se terminera par le tragique enfermement dans l’asile de Montdevergues. Camille Claudel, prise entre deux génies, son frère Paul et Auguste Rodin son maître et amour, l’un comme l’autre conscients de son propre génie, mène un combat jamais gagné pour affirmer sa singularité et sa volonté d’exprimer sans compromission ce qu’elle ressent.

Les sculptures splendides et émouvantes de Camille Claudel jalonnent cette quête passionnée. Elles témoignent avant tout de ce que, selon le mot de Rodin qui disait lui avoir montré où elle trouverait de l’or, “l’or qu’elle trouve est en elle”.

Ci-contre : La Petite Châtelaine. Natte courbe, plâtre patiné, 1893.

morbide à s'enfermer dans un théâtre d'images où la vie en puisant s'épuise" ; "académisme décadent, fin de siècle".

Oui, Claudel, paysan-poète, énonce cette évidence dès 1905 : "la sculpture est le besoin de toucher (Pr. 273). Elle part du cœur et vise au cœur ; le cœur, non le cerveau¹⁸. Les contemporains, eux, ne parlaient que de "génie" chez cette "sœur insupportable" au point de perdre la tête, de la faire perdre aussi. De cette "superbe jeune fille, dans l'éclat triomphal de sa beauté" (Pr. 277), "cette grande intelligence", Paul retrouve, "malgré l'extrême décrépitude" (J, II, 461) de l'antichambre de la mort : "le front (...) resté superbe, génial" avec "une expression d'innocence et de bonheur". Comme si Paul restait, de cœur, l'adolescent converti frappé par Marie du "sentiment déchirant de l'innocence" (Pr. 1010). Est-ce un hasard si Rodin, de son côté, avait choisi d'incarner ce Visage radieux dans "*La Pensée*" (1886), dans "*La France*" (1904) ? Camille elle-même s'éternisait en multiples chefs-d'œuvre. Mais cette pathétique "*Profonde Pensée*" de 1898 ne saurait être dépouillée de son titre pour la réduire à un bibelot commercial. À contempler cette pure merveille, on lit l'inversion de la *Sakountala* de 1886 : la passion y finit brûlée en quasi oraison, avec en filigrane "*l'Abandon*", "*l'Implorante*" !... Au lieu de discours, prosternons-nous plutôt devant le marbre froid, qui fige les seins en chenets. Solitaire, sauvage, réfractaire à tout, tragiquement asociale, géniale avec et avant Rodin, Camille s'est acharnée contre la matière, jusqu'à toucher à l'absolu : "l'or qu'elle trouve est en elle" (RMP, II, 49) ! Si le mot du Maître est bien historique, ne peut-il désigner aux aveugles le "Rimbaud de la sculpture" ?

Silences et complicités

Car si l'œuvre de Camille n'est pas plus exubérante que celle de Rimbaud, cette rareté même excite d'autant à en scruter les mystères. Les historiens sont loin d'avoir assouvi nos soifs : inédits, lettres et papiers, sont en souffrance encore chez Gallimard ou à Bruxelles, attendant le feu vert du notaire, tel acte de décès... Mais le legs est en partie sous nos yeux. Non point l'anneau d'or, tel diamant qui pare l'amante et l'artiste. Silence, là encore. Quand bien même "toutes choses [seraient] inexplicables" (T, I, 468), reportons notre regard, notre culte sur ces pierres, sur l'œuvre. De chaque bijou libre à nous d'en dégager l'orient, à l'invitation d'un personnage claudélien de 1898.

"Ce limpide atome est tout ce que j'ai arraché à mes mines et à mes fouilles ! Reçois

Cette goutte de nuit abstraite [...]

Et si tu sais placer cette pierre sous le feu d'une lampe ou dans la lumière de la lune,

Tu la verras, bleue, flamboyer entre tes doigts de six rayons égaux." (T, I, 469).

Six, dynamique de plénitude, ces six branches, où René Guénon voyait les axes directionnels de la Croix.

La contemplation, pourtant, n'efface pas les questions. Dans la *Correspondance* éditée, Camille écrit à Paul, mais il reste muet. Silence étrange ! Lacunes aussi sur l'année cruciale de 1905. En avril, Paul rentre de Chine ; atterré par la déchéance de sa sœur, il l'aurait conduite en juillet-août dans les Pyrénées. Paul et Camille à Lourdes, peut-être même avec leur sœur Louise, veuve depuis 1896 ! Quel scénario ! Adjani, Depardieu,



Ci-contre : Femme accroupie, plâtre patiné, 1884.

Page suivante : Profonde pensée, bronze et onyx, 1898.



“ Dans la Correspondance éditée, Camille écrit à Paul, mais il reste muet. Silence étrange ! ”

au travail ! La fratrie, Francqui, consul de Belgique en Chine et confident, Jammes à marier !... Tourisme pour Camille, agenouillements de Paul au pèlerinage national. Il revient aux sacrements, après l'Enfer de la Sexagésime, ce 24 février où il apprenait la naissance de sa fille Louise. Sa première étude sur "*Camille statuaire*" est sous presse ; Camille façonne son buste. Et pourtant, assure Reine-Marie Paris, au lieu d'émotions partagées, de tendresse, perce surtout "une admiration craintive, l'hommage en forme d'adieu." (RMP, II, 443).

Douée de ce sens médiumnique lié à tout génie, Camille a tout compris. En 1904, leur vieux père exaltait le fils : "Je te salue, grand penseur, grand artiste, grand poète, grand génie." (CPC, I, 115). Mais, à voir sa fille, il s'effondre : comment "guérir cette folle enragée." ? (id. 119). Or ici encore, son génie est intact : dans ce buste, elle a tout gravé, y compris ce naufrage passionnel subi par elle peu avant. Les vers de *Ténèbres* transcrivent les affres d'un Claudel-Mesa fou de douleur (Po, 430). Pas seulement. Pour qui sait lire la simultanéité des deux "passions" au sens fort, il y a entrecroisement des reflets, et l'énoncé prend un singulier relief : rupture entre "je" et "l'autre", Satan rôde dans l'agonie, jusqu'à la tentation du suicide, la folie... Paul et Camille brûlent donc ensemble, génies jumeaux dans l'Enfer de ces "ténèbres" (M.I. 361). Mais Paul en réchappera.

Autre exemple d'ensemencement complice, la structure dramatique de l'interdiction et du mur. La "femme interdite" - glissons sur la tentation de l'inceste - est plus qu'un thème. La scission, la "différence-mère" (Po, 131), cette dialectique théorisée par Claudel comme "essentielle et génératrice" structure en effet toute l'œuvre, y compris ce mythe des Atrides, qu'il traduit, dont une Clytemnestre "diabolique" (T, I, 1314). Ainsi donc, entre deux âmes, deux amants, ➤

De grands tourbillons

Antoine Ponce

Membre de la section de Sculpture

“ Je n'aime ni le drame ni l'ombre, mais j'aime la passion et l'amour, la sincérité jusqu'à la douleur. C'est pourquoi je peux comprendre et admirer l'œuvre d'artistes plus tourmentés, souffrants dans le corps à corps avec la matière. Camille Claudel est de ceux-là, comme le fut mon père, Marcel Ponce. Ma recherche est celle de l'harmonie, aussi leur combat ne me concerne-t-il qu'à une certaine distance. C'est de celle-ci précisément, que je dois user pour oser un commentaire de sculpteur sur leurs œuvres peints ou sculptés. Quant à eux, leur présence totale au moment du geste et du surgissement de l'inspiration les a sans doute privés du recul nécessaire pour parfaire leur œuvre. Là est tout à la fois leur grandeur et leur faiblesse, toutes deux inextricablement liées. J'admire, et j'accepte ces faiblesses quand elles surviennent, car elles appartiennent à de grands tourbillons. Elles rendent l'œuvre de Camille Claudel comme inachevée, perfectible, et par cela ouverte, vivante. Ses défauts eux-mêmes sont son âme, sa respiration. Cette sculpture vit, de l'existence que lui a transmise son auteur, au risque de mettre la sienne en danger. Au-delà de leurs qualités et de leurs défauts, certaines œuvres ont cette puissance rare : elles expriment la vie et la mort. ”



fonctionne la spatialité dramatique de la “Porte” liée au mur et aux tabous séparateurs. Voici, entre autres variantes, l’image de la “casemate de l’âme”, citadelle bourrée d’explosifs, dénommée en 1942 la “séquestrée”.

“Sous les couches de terre accumulées et derrière les murailles épaisses un prisonnier dans les casemates de l’âme qui meurt de faim et qui pousse des hurlements de désespoir. (J, I, 461).

L’une des scènes cruciales du *Soulier de satin* (I, 3) réitère cette structure du “face à face séparateur” justement avec un prénommé Camille. Tout doit sauter dans la citadelle-poudrière de Mogador, comme dans la maison de *L’Échange* ou dans la chambre de *Partage de Midi*. Cette spatialité dramatique n’est pas un jeu de l’imaginaire. La Femme, l’Anima d’Animus qui hante du début à la fin le poète Paul Claudel, c’est Camille aussi, “cette sœur oubliée” (sic), à qui il a “faussé compagnie” (XXIII, 36). Beaucoup trop tôt, beaucoup trop longtemps ! “Avons-nous fait, les parents et moi, tout ce que nous pouvions ? Quel malheur que mon éloignement continu de Paris !” (J, II, 462). La confession est de septembre 1943. Trop tard !

La semence infernale

Ce “sentiment de la tige” (Po, 184) qui ne quitte jamais Claudel, on le retrouve aussi chez Camille nostalgique du terroir et du “chêne de Villeneuve” (RMP, I, 129). En effet, c’est bien “l’Arbre” qui symbolise à la fois l’être et l’œuvre. Paul a mythifié son pommier du verger familial, d’où, par-dessus le mur mitoyen des morts, pour vivre, il se rêvait spectateur du “théâtre du monde” (Po, 67). *L’Arbre* ! Sous ce titre, il recueille ses premiers drames, l’année même où il passe des contraintes du cloître (Ligugé) aux étreintes de la Femme (Rosie-Ysé). On assiste alors aux soubresauts du païen gêné par le costume du converti et l’on retrouve les déchirements psychiques et familiaux, quand “des querelles lugubres déchaînent les Fils de la Fosse” (T, I, 21). Mais s’esquisse aussi déjà la Verticale, cet Arbre transcendant dont il fera, en 1912, un premier *Chemin de croix* commenté.

Car tout est drame dans cette famille édifée sur la fosse d’“une mort prématurée” (T, I, 1237) - titre de la pièce de 1888, mystérieusement détruite. La mort rôde. Ses peurs déclenchent, paradoxalement, l’abstrait *Traité de la Co-naissance* (Po, 1059). Heureusement, l’écriture jaillit, non sans refoulements puisque le texte se clôt, en août 1903 par la formule: “Sisé l’Abîme” (Po, 145). “Tais-toi !”

Or les faits sont têtus. Quelques exemples suffiront. Le 16 août 1863, meurt âgé de 15 jours, le fils premier-né de la mère ; en plein deuil, s’annonce un second bébé, donc “l’usurpateur” : fille indésirée, Camille naît le jour de l’Immaculée Conception, le 8 décembre 1864. Deux ans plus tard, le 26 février, arrive Louise ; 6 jours plus tard, Paul Cerveaux, frère de la mère, se suicide à 23 ans. Puis, en 1868, le 6 août, jour de la Transfiguration, survient un quatrième, du même signe, du même sexe que le bébé mort - prénommé Paul comme pour exorciser le suicide. Si Camille, un demi-siècle après, réclame son “joli Villeneuve qui n’a rien de pareil sur la terre” (RMP I, 146), c’est certes pour fuir sa prison. Mais la fuite originelle fut celle du “ventre de la maison”. Pour Camille et son frère, fuir l’enfer familial devint dès le départ la réaction de survie. De là ces substituts constitués par les éléments, les cavernes, ces dialogues, la cohabitation avec les monstres de grès. De là ces créations de formes, de figures, tant par des mains géniales qui tourmentaient la glaise que par l’imagination torturée du petit poète.

Si Camille “enfant, jeune fille” est, selon le mot terrible du P. Varillon, “l’agressivité faite femme”, la faute à qui ? La suite, la mécanique tragique est connue : “elle nous a fait trop longtemps marcher. Elle a tous les vices... Elle a été son propre bourreau” (RMP, I, 132 ; 136) répète la mère dans son courrier au Directeur de l’asile. Avant Rodin, avant la descente aux enfers en deux paliers, 1898 et 1913, que de sorts, que de malédictions proférés ! Pourtant, le biographe de Rodin est catégorique : “Dans cette union monstrueuse du vice et de la vertu, le vice ne pouvait qu’écraser la vertu” (DES, 130). Baudelaire, avant

de faire prononcer par la Mère la *Bénédiction* sur l’artiste “élu”, prophétisait : “Chaque jour vers l’Enfer nous descendons d’un pas...” !

Ivresses et déchirures

Voici comment, d’instinct, s’est nouée une complicité de survie, de vraie vie, entre Paul et Camille. Pas seulement dans l’imaginaire. Des esprits aussi avertis que H. Mondor, H. Guillemain, M. Malicet, le P. Boly... ont admis dans ce “couple” la réalité de désirs incestueux. Lacan a préféré “travailler” Paul, plutôt que Camille. Quoi qu’il en soit, bien des textes sont là. On aurait tort de figer en un trait rhétorique le cri irrésistible du poète : “Ô la femme qui est en moi !” (Po, 270).

En 1886, par exemple, dans la farce satyrique *L’Endormie*, saynète peu inavouable de puberté, c’est bien lui, ce petit poète. L’intrigue consiste à déniaiser l’adolescent de ses fantasmes érotiques par des initiateurs débridés, Faunes et Faunesses. L’unité de lieu, bien réelle, est ce terroir fantastique du Géyn où galopaient, sous lumière lunaire aussi, nos deux complices en mal de chocs émotionnels. Comme dans un rêve éveillé, voici petit Paul, fuyant ces taillis du Tardenois pour s’embarquer sur la mer géante. Les sensations envahissent la scène mentale : ces rochers deviennent “baleine, bedaine, sein d’une géante...” (T, I, 17), entre réel et fantastique. En filigrane, Camille séductrice et plas-



ticienne a mis au travail son petit fournisseur de glaise, le récompense par des poses de proximité, puis décide de le modeler, ou de le croquer.

Cet espace premier résonne des cris de la sauvageonne, dont le génie va de pair avec cette dent cruelle que Paul aiguillera bientôt. Fée et diablesse, initiatrice fascinante et redoutable, belle, sensuelle, intouchable, Camille incarne un Faust féminin capable de tout, une sorte d’androgynie, prête à faire subir à tous, une “*Saison en Enfer*” à rendre jaloux leur voisin Rimbaud. Peu après, dans *L’Échange* de 1893, Léchy, au nom lubrique, reflète le tempérament de Camille, cette sœur dont l’absence excite d’autant les fantasmes de Paul. Michel Autrand, l’un des premiers à noter dans ce “superbe rôle de folle un des sommets de la poésie de Claudel”, parvient à cette conclusion : “poésie de la folie” et “folie de la poésie”, comme on parle de “folie de la croix” (H, 66). La triple formule qui caractérise nos deux génies, est loin d’être épuisée. On comprend la passion de Claudel à traduire Eschyle, où Cassandre, après s’être refusée à Apollon son dieu, se trouve condamnée à passer pour folle. Autres similitudes, entre Léchy et Camille, de même que Léchy annonce Ysé. Car il y a un “patron”, un “dessein préétabli” (M.I, 38) inhérent à tout artiste. L’amante en révolte, danseuse ivre, est à la fois Terpsichore et l’incendiaire qui crie “hourra !” quand tout “pète comme une pipe de rhum !” (T, I, 718). De vraies furies ! Camille, Léchy, la Muse, Ysé, sont en proie à une même ivresse de la vie. “On m’a tenue en prison, et maintenant je suis libre et l’air de la mer me monte au nez !”. (T, I, 992). Ivresse et apesanteur de *La Valse*, dont les partenaires de la version initiale de 1889 étaient scandaleusement nus.

(RMP, II, 279). Est-ce tenable ? Pour Claudel aussi, la prison sera dure quand il épousera, selon le mot d’Alain Cuny, “une femme de pierre”.

Le personnage de la Femme est-il “toujours l’Église, la Sainte Vierge, la Sagesse sacrée” (M.I., 63) ? Il fonctionne en tout cas comme une catharsis où Claudel incarne ses doubles et apprivoise Anima, jusqu’à aimer une Sagesse qui danse, “la tête en bas et sur les mains.” (Pr, 1326). On connaît ces quatre ans de passion frénétique que transcrit *Partage de Midi*, et dont l’*Ode aux Muses*, datée de 1900-1904, porte la marque indélébile. “Ô mon âme, ô mon âme sauvage !” (Po, 224). D’où viennent donc ces hauts cris, anaphores, éjaculations d’un poète en proie au dieu, aux Muses ? Claudel n’est pas un copiste de grec. Dans cette “fureur” sacrée, l’ivre Terpsichore-Camille prolonge les bacchantes de *L’Endormie*. Ainsi, Claudel-médium fait fusionner Ysé, son Anima, et Camille sa sœur dans une même alchimie éruptive. “Comment avez-vous pensé captiver cette folle ?... je vous reprends ma folle, mon oiseau ! / Voici celle qui n’est point ivre d’eau pure !...” (ibid, 231). ☛

A gauche : “*Quel pantin / J’ai été !*” (T,I,159), Paul Claudel avec le buste Tête de Camille, bronze de 1884, Musée Rodin.

En haut : *L’Age mûr*, deuxième version, petit modèle, bronze, 1898.

“ce qu’il y avait de plus caractéristique, c’est la haine. Ils se haïssaient tous, surtout entre parents !”

Oui, notre “voyageur-enraciné” (M.I., 12), tel son “banyan”, pompe à la racine même tous les suc de la vie. Camille fait-elle autre chose ? Sa bouche pourrait revendiquer les mêmes principes créateurs : “L’élément même ! La matière première ! C’est la mère, je dis, qu’il me faut !” (Po, 236). De là, le “vin fort” d’une œuvre qui, chez l’un et l’autre, débute par des bouches ouvertes. (RMP, II, 237, 262-4, 276-7). Cris des premiers personnages, hurlements du petit Paul, de la sœur, la Mère... tout explose et jaillit sur la place rectangulaire où l’on attache les bêtes, tout retentit jusqu’aux rochers de la “hottée du Diable”. Villeneuve, terroir terrible du Tardenois, où l’adolescence s’apparentait à une “apocalypse” (Pr. 1007), où “23 ivrognes se sont pendus en 3 ans” (J, I, 689), où, visitant sa vieille mère et sa sœur Louise, Paul enregistre “le grain de folie” des Claudel, village où “ce qu’il y avait de plus caractéristique, c’est la haine. Ils se haïssaient tous, surtout entre parents !” (J, II, 214). Ces “profondes précautions à l’égard des uns des autres” préfigurent la description de *La Folle*, de Géricault dont “il ne reste que ce bonnet dilacéré d’où émerge une face hagarde et prudente (sic)” chez “cette épouvantée.” (XXIII, 37).

Contre ce climat de “tragédie latente” ressenti par Paul (Pr, 1007), contre cette “expression de la mort” qui obsédait Camille (RMP, II, 210), il fallait le contrepoison des ivresses. Thérapie insuffisante, pour ce cirque infernal dont témoignent les premiers drames. Dans la *Jeune Fille Violaine* de

1892, Bibiane en donne une idée. “Butée, dure comme le fer”, elle va “usurper” le fiancé qui revient à Violaine. Elle menace la Mère : “Dis-lui qu’elle ne l’épouse pas, ou je me tuerai ! Je me pendrai dans le grenier... Je me couperai la langue avec les ciseaux, comme on fait aux pigeons...” (T, I, 503). Dans cette frénésie intraitable, Camille est là, entière.

Fatalités ?

Camille, “soignée” pour les uns, “incarcérée” pour d’autres - Paul souscrit au terme de “séquestration” - ne reçut de son frère que 14 visites, pas plus que ces stations du chemin de Croix de papier journal qu’il découvrit, stupéfait, piquetées aux murs de l’atelier-capharnaüm. C’est le lundi 10 mars 1913 qu’il pénétra, par force légale, au 19, Quai Bourbon. Et le génie déchu dut transporter ailleurs son aigre solitude, pour toujours.

Fatalité ? Paul, on l’a vu, se savait trop viscéralement proche de Camille, dangereusement. Il se bâtit donc des garde-fous concrets d’une infrangible “ré-gu-la-ri-té” (sic) (GA, 427, 337) : carrière, mariage, rites quotidiens de la religion, de l’écriture, de la marche... Car une “fascination-répulsion” face à ce Génie fraternel, dont il connaît tous les démons, le met en état d’inhibition. Camille, avant Ysé, est l’interdite. Il payait. Il priait. Ce qu’il note, ce ne sont ni les appels désespérés de la séquestrée, ni la libération médicalement autorisée dès 1919. La guerre finie, toutes ses compagnes exilées à Montdevergues regagnèrent Paris, Camille jamais. Claudel est à l’affût de signes de piété, d’une conversion. Un “véritable miracle” (sic) se produit en septembre 1934 : elle “semble accepter de remplir ses devoirs religieux.” (RMP, II, 554). Le 21 octobre 1943, pour l’enterrement, il ne bouge pas.

¹ Le cadre de cette publication réduit au maximum les références. J’aurai donc plaisir à fournir directement aux lecteurs toutes justifications. Voici quelques-uns des sigles claudéliens utilisés, suivis du tome et de la page.

Chez Gallimard : *Œuvres complètes*. M.I. = *Mémoires Improvisés*, 1952, Gallimard, 1969. En Pléiade, J = *Journal* ; T = *Théâtre* ; Po = *Œuvres Poétiques* ; Pr = *O. en Prose*. Pour la critique : CPC = *Cahiers P.Cl.* (14 tomes), éd. Gallimard ; BSPC = Bull. de la Sté P. Claudel, Paris ; BSPCB = Bulletin de la Sté P. Cl. en Belgique, direction J. Boly, dont le n° spécial 1989 : *Camille Claudel ; état des recherches et du rayonnement*. H = *Cahiers de l’Herne : Claudel*, direction P. Brunel, 1997.

A.L. = *Annales littéraires (Besançon)*, Presses Universitaires de Franche-Comté, dont le n°776 : *De Claudel à Malraux, Mélanges offerts à Michel Autrand*, 2004. DES = Descharnes et Chabrun : *Auguste Rodin*, Édition Lausanne, Vilo Paris, 1967.

² G. Antoine : *Claudiel ou l’Enfer du Génie*, éd. R. Laffont, 1988, éd. “revue et augmentée”, 2004, 491 p. [sigle GA].

³ Cf. la déclaration-dédicace de Claudel à Éve Francis, le 8 novembre 1916. E. Francis : *Un autre Claudel*, Grasset, 1973, p.140.

⁴ Marie-Victoire Nantet : “Camille Claudel à sa juste place”, dans Rivière, Gaudichon, Ghanassia : *C. Claudel, catalogue raisonné*, Adam Biro, 2000, p.15. [sigle : RGG].

⁵ Titre du “*catalogue raisonné*” de *C. Claudel*, par Reine-Marie Paris, éd. Aittouarès, 2000, 639 p. [sigle : RMP, II]. Experte reconnue, elle publiait, dès 1984, un premier état de ses découvertes : *Camille Claudel*, Gallimard, 1984, 382 p. [RMP, I].

⁶ En 1995 encore, Bernard Delvaile, occulte la date-clef du 10 mars 1913. *Correspondance Claudel-Gallimard*, édition annotée, Gallimard 1995, p. 59.

⁷ Anne Delbée : *Une Femme*, Presses de la Renaissance, 1982.

⁸ Depuis les enquêtes du regretté Jacques Cassar : *Dossier C. Claudel*, librairie Séguier / Archimbaud, 1987, deux incontournables : Gérald Antoine et Reine-Marie Paris.

⁹ Toucher ! principe peu banal chez qui avait : “je n’aime pas être touché” (Pr. 671), et fit un jour exploser sa fille Renée : “ce que je veux, c’est vous toucher !” (GA, 302).

¹⁰ Marie-Victoire Nantet : “*L’œuvre de Camille Claudel envisagée comme un aveu*”, NRF., avril 2002, n°561, p.224-239.

¹¹ La formule renvoie à la quête physico-mystique de Paul en 1913 (XXVIII, 236-258). “*Puissent aussi les œuvres lumineuses de Camille trouver enfin un écrivain bien à elles, au large du Musée Rodin*”.

Un gros chèque et des messes suffiront - mais pas pour effacer son remords. Un mois plus tard, il résume devant Valéry et le Professeur Mondor : “Tout le raccourci le plus tragique de la vie de ma sœur est dans son œuvre : depuis la fougue du désir (*La Valse*), jusqu’à la folie (*La Pensée*)”.

Pour faire le point, deux examens de conscience suffiront. Cette “folie” où il voit “une véritable possession”, lui fait peur. D’où la lettre-confession du 26 février 1913 évoquée plus haut : “J’ai tout à fait le tempérament de ma sœur, quoiqu’un peu plus mou et rêveur, et sans la grâce de Dieu mon histoire aurait sans doute été la sienne ou pire encore - Priez pour nous - Est-il possible d’exorciser à distance ?” (AL, N°206, p.115).

En mars 1943, la “confession générale” de notre “homo duplex”, inquiétant “génie aux dix-sept enveloppes” (GA, 12) s’opère par lettre à Marie Romain-Rolland. Paul veut démystifier le Claudel “courant et superficiel”, l’être “répugnant, ce compagnon faux, imbécile, grotesque, souillé, menteur...”

Sans plonger dans le désespoir pour autant. Pour Baudelaire, au contraire, Satan manie les fils du pantin prédestiné au voyage-suicide. Pour le croyant Claudel, “le Diable sert” (T, II, 661), l’esclave active la noria, “fait monter l’eau” (T, I, 848). Dans le mystère de la Communion des Saints, par l’énergie mystérieuse de la Grâce, de Marie qu’instrumentalise la “concaténation compensatrice” (XXIII, 52) des 150 grains du Rosaire, “la Séquestrée est sortie”. Récemment, la trajectoire de Camille vue par son frère a été étudiée. Paul limite le Chemin de Croix de Camille à six stations et le transfigure en Assomption par la mécanique du Rosaire. Cette analyse nouvelle,^x quasi psychiatrique, réduit le passage de l’horizontale à la Verticale en un “scénario” - le terme revient 14 fois - qui “met en scène” le “pathos christique” typiquement fin de siècle.

À cette lecture moderniste qui atteste de la suprématie tactique d’un génie sur l’autre - à moins qu’il ne s’agisse de duplicité -, l’on peut préférer voir à l’œuvre dans ce couple de Feu, Paul-Lion et Camille-Sagittaire, travaillés tous les deux par lui, le principe vital de *L’Art Poétique* : “vibration-silence-lumière” (J, I, 262). Toute la création claudélienne, en sa structure physiologique et cardiaque, est marquée de ce signe énergétique. Contraction, angoisse d’abord, puis “dans la gorge, cet affreux sanglot qui monte et qui va éclater” (XXIII, 48). Paul voit Camille “sauvée” (BSPC, N°137, p.5), comme Rimbaud. Qu’importe la dépouille ! D’autant que “chez la femme l’âme ne mûrit que quand elles sont vieilles.” (J, I, 329). Au fond, sous ses masques, Claudel est un “prêtre”, confessait-il en 1943. C’est donc en priant Marie autant qu’en écrivant qu’il a exorcisé Camille, conjointe à son propre remords.

De ce “caillou englouti” reste donc l’âme, transparente dans les œuvres, ces fascinants bijoux retrouvés. “Si un misérable caillou rend compte de tout l’univers” (Po, 170), à plus forte raison cette matière imprégnée du génie féminin de Camille. Pour la plupart d’entre nous, ces vestiges, ces “fragments d’un drame” partagé entre Camille et Paul, ont valeur de cristaux étoilés. Même éparés sur terre, ces brillants peuvent s’animer comme autant de “corps spirituels”^{xi}. ♦



Torse de Clotho chauve, bronze, 1893.

Lettre de Camille Claudel à Paul Claudel

1932-1933 ? Archives départementales
du Vaucluse

Mon cher Paul,
Je dois me cacher pour t'écrire et je ne sais pas comment je ferai poster ma lettre. La femme de chambre qui habituellement me rend ce service (contre graissage de patte !) est malade. Les autres me dénonceraient au directeur comme une criminelle. 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 près de 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. Chaque fois, je me heurtais à un mur. A Villeneuve, paraît-il, c'était impossible. Pourquoi ? Je te le donne en mille. Il aurait fallu engager une domestique pour me servir !! Comme si j'étais gâteuse, j'en ai froid dans le dos. Je comptais sur toi, mais je constate avec tristesse que tu te laisses toujours manœuvrer par Berthelot et sa clique. Ils n'avaient qu'une hâte, ceux-là : que je quitte Paris pour sauter sur mon œuvre, pour se faire des rentes à peu de frais. Et Rodin derrière, avec sa roulure. Je peux dire que tout a été bien manigancé, et toi, pauvre naïf, ils t'ont mis dans leur jeu sans que tu t'en aperçoives. Toi et Louise et Maman et Papa. Tous. Moi, on m'a traitée comme une pestiférée. Ils m'espionnaient, ils envoyaient des gens pour me voler mes œuvres ; à plusieurs reprises, je te l'ai écrit autrefois, ils ont essayé de m'empoisonner. Tu me dis, Dieu a pitié des affligés, Dieu est bon, etc., etc. Parlons-en de ton Dieu qui laisse pourrir une innocente au fond d'un asile. Je ne sais pas ce qui me retient de [...]

Brouillon d'une lettre inachevée et sans date. On peut situer cette lettre après 1929, puisque Madame Claudel est décédée le 19 juin 1929, mais peu avant mars 1933 puisque Camille Claudel écrit : "Voilà le traitement que, depuis près de vingt ans, on inflige à une innocente."

In Camille Claudel, *Correspondance*,
édition d'Anne Rivière et de Bruno Gaudichon,
éditions Gallimard



Ci-dessus : fusain de Camille Claudel : La Vieille du Pont Notre-Dame, vers 1885-1888.

Camille et Paul, leur dernière rencontre

Camille Claudel est morte, le 19 octobre 1943, à l'asile de Montdevergues, près de Montfavet, dans le Vaucluse, après trente années d'internement. Dans son journal, Paul Claudel avait évoqué, les 20 et 21 septembre, la dernière visite qu'il fit à sa sœur : "Camille dans son lit ! Une femme de 80 ans et qui paraît davantage ! L'extrême décrépitude, moi qui l'ai connue enfant et jeune fille dans tout l'éclat de la beauté et du génie ! Elle me reconnaît, profondément touchée de me voir, et répète sans cesse : mon petit Paul, mon petit Paul ! L'infirmière me dit qu'elle est en enfance. Sur cette grande figure où le front est resté superbe, génial, on voit une expression d'innocence et de bonheur. Elle est très affectueuse. Tout le monde l'aime, dit-on. Amer, amer regret de l'avoir ainsi si longtemps abandonnée".

Le 25 septembre, il nota :

"Réflexion sur la sculpture de ma sœur qui est une confession tout imprégnée de sentiment, de passion, de drame intime.

La 1^{re} œuvre, *L'Abandon*, cette femme qui s'abandonne à l'amour, au génie.

2^e, *La Valse*, dans un mouvement spiral et une espèce d'envol, elle est emportée dans le tourbillon de la musique et de la passion.

3^e, *La Vague*, les trois baigneuses qui se tiennent par la main et qui attendent l'écroulement de l'énorme vague au dessus d'elles.

4^e, *L'Age mûr*, l'œuvre la plus déchirante, l'homme, lâche, emporté par l'habitude et la fatalité mauvaise, cette jeune femme derrière lui et séparée qui lui tend les bras¹.

5^e, *La Cheminée*, l'abandonnée qui regarde le feu.

6^e, La dernière œuvre, *Persée*. Le héraut regarde dans un miroir qu'il tient de la main gauche la tête de Méduse (la folie !) que le bras droit lève verticalement derrière lui. Dans mon dernier voyage, j'ai été frappé de ce large visage, de cet énorme front dégagé et sculpté par l'âge. Avons-nous fait, les parents et moi, tout ce que nous pouvions ?"

Le 19 octobre, un télégramme lui parvint de Montdevergues, à 5 heures : "Votre sœur décédée".

Paul Claudel, *Journal II*, Cahier IX
Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1969

¹ "23 octobre 1943.

Ma sœur ! Quelle existence tragique !

A trente ans, quand elle s'est aperçue que Rodin ne voulait pas l'épouser, tout s'est écroulé autour d'elle et sa raison n'y a pas résisté. C'est le drame de *L'Age mûr*".

Il le qualifia de "monument terrible".

Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites

Par Michel Pastoureau, Directeur d'études à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes et à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

Pourquoi le domaine des couleurs reste-t-il rarement exploré dans l'histoire des sciences comme dans l'histoire des arts ?

Les historiens - y compris les historiens de l'art - parlent rarement des couleurs. A cela différentes raisons qui ont trait pour l'essentiel aux difficultés rencontrées pour travailler sur un tel sujet. Celles-ci sont de trois ordres.

Les premières difficultés sont d'ordre documentaire : nous voyons les images et les œuvres d'art que le passé nous a transmises, telles que le temps les a faites et non pas dans leurs couleurs d'origine ; nous les voyons en outre dans des conditions de lumière qui bien souvent n'ont aucun rapport avec les sources d'éclairage qu'on connues les sociétés qui nous ont précédés ; enfin, pendant des décennies et des décennies, nous avons pris l'habitude de les étudier au moyen de reproductions en noir et blanc. Nos modes de pensée et de sensibilité sont eux aussi quelque peu devenus noirs et blancs.

Les deuxième difficultés sont méthodologiques : dès qu'il s'agit de la couleur, tous les problèmes se posent en même temps : chimiques, matériels, techniques, mais aussi iconographiques, idéologiques, symboliques. Comment sérier ces problèmes, dans quel ordre poser les bonnes questions, comment établir une grille d'analyse permettant d'étudier les couleurs dans l'image et dans l'œuvre d'art ? Aucun chercheur, aucune équipe, aucune méthode n'ont encore su résoudre ces difficultés, chacun prenant ce qui l'arrange parmi les voies d'analyse possible et laissant de côté tout ce qui le dérange. C'est évidemment une mauvaise façon de procéder.

Les troisième difficultés sont d'ordre épistémologique : il est impossible de projeter tels quels sur les images et les œuvres d'art produites par les siècles passés nos classements, nos définitions et nos conceptions actuels de la couleur. Ce n'étaient pas ceux des sociétés d'autrefois (et ce ne seront sans doute pas ceux des sociétés de demain...). Le danger de l'anachronisme guette toujours l'historien à chaque coin de document. Lorsqu'il s'agit de la couleur, et notamment du spectre ou de la théorie des couleurs primaires et complémentaires (tous deux inconnus avant la fin du XVII^e siècle), voire de l'articulation entre couleurs chaudes et couleurs froides (une pure convention qui varie dans l'espace et dans le temps), ce danger est plus grand encore. ♦

Grande salle des séances, le 20 avril 2005.



Communications

Les Expositions Universelles de Paris

Par Marc Gaillard, historien de l'Art et de l'Architecture

Exposition de 1900.
La grande cascade et
le Palais de l'Electricité.

Les Expositions Universelles furent des moments d'euphorie, au cours desquels chaque nation eut à cœur de montrer le meilleur d'elle-même.

Le paysage parisien ne conserve plus beaucoup de traces des innombrables monuments, souvent grandioses, réalisés à l'occasion de ces différentes Expositions Universelles. Il reste toutefois le Grand et le Petit Palais, le Musée d'Art Moderne, le Palais de Chaillot, le Pont Alexandre III, la Tour Eiffel, le Musée des Colonies, les gares du Nord, Saint Lazare, de Lyon, d'Orsay, des hôtels et des palaces : Louvre, Grand Hôtel, Terminus, Continental, Hôtel d'Orsay. De 1855 à 1937, Paris est, à intervalles réguliers, le rendez-vous mondial de la créativité, du savoir faire, du progrès des sciences et des techniques, et de toutes les formes de l'art : peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs, musique, mode...

Le concept d'Exposition Universelle est une idée française, que l'on doit au ministre de l'Intérieur François de Neufchâteau, qui organise en 1798, dans la cour du Louvre, la première Exposition Nationale. Dix autres manifestations du même ordre suivront, entre 1801 et 1849, avec un succès et une ampleur grandissants, au Louvre, aux Champs-Élysées, à la Concorde, au Champ-de-Mars... Cependant, c'est l'Angleterre qui, en 1851, organise la première Exposition Universelle. 25 pays y participent à travers 17 000 exposants dont 1760 industriels français. Le "Cristal Palace", édifié par l'architecte Paxton, est le monument emblématique de cette Exposition.

Au début du Second Empire, qui sera pour la France une époque de prospérité sans précédent, l'Empereur Napoléon III organise, aux Champs-Élysées, la première Exposition Universelle de Paris. Un palais gigantesque y est édifié, ce palais des Beaux-Arts subsistera jusqu'en 1898 et accueillera chaque année le "Salon" officiel de peinture et de sculpture. Une Galerie des Machines de 1 200 mètres de long est édifiée sur le Cours la Reine ; une section des Beaux-Arts installée avenue Montaigne. Jean Dominique

Ingres, Eugène Delacroix, Horace Vernet, le paysagiste Descamps en sont les invités d'honneur.

La Reine Victoria visite l'Exposition le 24 août 1855. 34 nations sont présentes avec 25 600 exposants. Il y aura 5,5 millions d'entrées. Les frères Pereire réalisent l'Hôtel du Louvre.

En 1867, tandis que Paris est en pleine transformation grâce aux gigantesques travaux du préfet Haussmann, se déroule la deuxième Exposition Universelle pour laquelle un immense palais de fer et de verre de 15 000 m² a été édifié sur le Champ-de-Mars. 52 200 exposants sont présents, 9 143 000 entrées sont enregistrées. Les frères Pereire ont fait construire le Grand Hôtel. [...]

Pour l'Exposition de 1878, les architectes Hardy et Bourdais édifient d'une part un nouveau Palais de l'Industrie : 200 000 m² sur le Champ-de-Mars, d'autre part le Palais du Trocadéro à Chaillot, face au pont d'Iéna, lequel restera en place jusqu'en 1935, et qui comporte la plus grande salle de spectacle et de concert du monde : 5 200 places. On édifie rue de Castiglione l'Hôtel Continental. [...]

En 1889, hormis "la tour de 300 mètres" construite par Gustave Eiffel, très contestée par les intellectuels et les artistes, Jules Formigé édifie un nouveau palais sur le Champ-de-Mars. En arrière de celui-ci, l'ingénieur Contamin élève une gigantesque Galerie des machines de fer et de verre, 420 mètres de long, 115 de large, qui restera en place jusqu'en 1900. On reconstruit la gare Saint-Lazare et on édifie l'Hôtel Terminus. [...]

L'Exposition de 1900 est la plus importante de toutes les expositions universelles - seule celle d'Osaka en 1970, a connu un succès plus important (64 millions d'entrées). Pendant 6 mois, 50 500 000 visiteurs se pressent dans les divers bâtiments qui abritent 83 000 exposants. De nouveaux palais sont édifiés sur le Champ-de-Mars, une multitude de pavillons nationaux grandioses sur les berges de la Seine. [...]

En 1925, Paris organise l'Exposition des Arts Décoratifs, qui révèle et affirme la présence de l'Art Décoratif sous toutes ses formes, meubles, objets d'art, joaillerie orfèvrerie, haute couture, avec une présence prépondérante des "maîtrises", des grands magasins parisiens, Printemps, Galeries, Louvre, Bon Marché, Trois Quartiers. Tous les grands noms de l'Art Déco participent

à cette exposition qui, depuis Paris, provoque dans les années suivantes une sorte de mouvement mondial, l'Art Décoratif étant devenu universel entre 1925 et 1940. Simultanément l'Exposition révèle une seconde école de pensée en matière d'architecture et d'art : le Mouvement International Moderne, dont le pavillon "L'Esprit Nouveau" de Le Corbusier en est en quelque sorte le "manifeste", avec les réalisations de Mallet-Stevens, Pierre Patou, Louis Barillet, Pierre Chareau, Frantz Jourdin, Armand Rateau. [...]

L'Exposition Internationale de 1937 occupe les berges de la Seine, le Champ-de-Mars, les Invalides, les jardins du Trocadéro. Pour la circonstance, on a démoli partiellement le vieux Trocadéro pour édifier au même emplacement le palais de Chaillot, un peu plus à droite sur le quai, on a construit un musée d'Art Moderne. Au grand Palais on installe de "Palais de la Découverte". 60 000 exposants sont présents dans les pavillons des Nations, ou dans ceux de l'Aéronautique, de la Presse, des chemins de fer, du thermalisme, de l'Aéronautique. Il y aura 31 400 000 visiteurs. Le néo-classicisme architectural grandiose s'exprime dans le nouveau Palais de Chaillot, la modernité, dans les pavillons des différentes nations, à l'exception de ceux de l'Allemagne et des Soviets, placés de part et d'autre du pont d'Iéna, s'exprime aussi très brillamment dans les pavillons thématiques ou dans les pavillon des Temps Nouveaux édifié par Le Corbusier à la porte Maillot. La mode est largement présente, comme dans toutes les expositions, dans un "Pavillon de l'Élégance" conçu par l'architecte Émile Aillaud. 718 commandes ont été passées aux peintres et aux sculpteurs dont les plus spectaculaires sont celles de Robert et Sonia Delaunay, de Fernand Léger, de Raoul Dufy. Picasso est invité dans le pavillon de l'Espagne.

1937 sera la dernière Exposition Universelle de Paris. Paul Morand avait écrit à propos de 1900 : "l'Exposition ne fut pas seulement un succès mais un bienfait, le pays avait regardé passer des wagons pleins d'Irakiens, de musulmans, de Vénézuéliens, on avait fait connaissance, jamais Paris n'avait été aussi beau". [...] ♦

Grande salle des séances, le 27 avril 2005.

Un parcours architectural intimement inspiré par la mer

Présentation de l'œuvre de Jacques Rougerie, architecte

Depuis plus de vingt ans, il réalise et expérimente des maisons sous-marines et des vaisseaux futuristes. Et rêve que l'humanité renoue avec ses origines. Architecte du monde sous-marin, Jacques Rougerie est un poète de l'océan qui, en ce début du XXI^e siècle, n'a renoncé à aucun de ses rêves.

En cette année de célébration de Jules Verne, il prouve une fois encore qu'il se nourrit aux mêmes sources de l'aventure humaine et que c'est bien l'océan qui guide son souffle créatif. Car ce marin d'idées douces, voyageur impénitent de l'imaginaire de Jules Verne auprès de qui il puise sa ferveur et sa foi en l'avenir, a adopté la maxime du grand écrivain français : "Tout ce qu'un homme peut imaginer, d'autres hommes sont capables de le réaliser".

Jacques Rougerie conçoit et réalise ainsi depuis plus de vingt ans les projets d'architecture marine les plus originaux de notre temps. Passionné par la bionique marine, il s'en est inspiré pour construire des vaisseaux et des habitats qui apprennent à mieux vivre la mer et à mieux la comprendre. [...]

Sensibilisé à la préservation de l'espace naturel, Jacques Rougerie est guidé par l'idée d'une nouvelle civilisation

d'hommes intégrés au milieu subaquatique, les mériens, qui créeront leur propre mode de vie pour permettre de préserver les équilibres biologiques océaniques. Ainsi, il devient primordial pour l'architecte de conserver une osmose parfaite entre le milieu, la structure et l'homme qui devra y séjourner. Car le développement des maisons sous-marines ne passe pas uniquement par la résolution technologique du défi imposé par le milieu subaquatique. Il s'agit de créer un espace de qualité de vie où le comportement humain puisse s'épanouir. En ce qui concerne les lignes de force de l'architecture de Jacques Rougerie, elles s'appuient la plupart du temps sur la parfaite image d'adaptation au milieu qu'offrent la flore et la faune sous-marines.

Entre le premier projet du "Village sous la mer" aux Iles Vierges (USA, 1973), conçu pour vivre et travailler sous la mer, et "Galathée", sa première maison sous-marine réalisée en 1977, Jacques Rougerie a développé avec force et conviction sa philosophie "d'habiter la mer" à travers de nombreux projets ayant par la suite vu le jour : "Hippocampe" (habitat subaquatique), "Aquabulles" (stations d'air immergées), "Aquascopes" (semi-submersibles d'observation sous-marine), "Aqualab" (habitat-laboratoire sous-marin) et "Aquaspace" (trimaran à voile à coque centrale transparente). Jacques Rougerie est de plus, et à chaque fois, allé au bout de sa démarche en séjournant dans ses propres réalisations : traversée en 1985 de l'Atlantique dans la nacelle transparente et sous-marine de l'Aquaspace, premier Noël sous la mer, en 1981, à bord d'Hippocampe avec des enfants... [...]

L'entrée dans le troisième millénaire a permis à Jacques Rougerie de faire la synthèse de toutes ces années de recherche en créant la "Symphonie de la Terre", une sculpture jaillissant de la mer, traduisant en musique toutes les vibrations de la Terre, puis une nouvelle génération "d'Aquaspaces" et "d'Aqualabs". Toutes ces réalisations l'ont amené à bâtir, enfin, son projet phare actuel, Searobiter, une aventure humaine à travers les océans de la planète dans l'esprit des grandes expéditions de notre temps.

Très attaché au monde des enfants comme aux valeurs éducatives et pédagogiques, Jacques Rougerie est naturellement conscient que la société doit intégrer les bases de l'enseignement du monde marin. C'est pour cela qu'il est aussi l'architecte de centres culturels et scientifiques de la mer, terrestres ou sous-marins. [...]

Digne descendant du capitaine Nemo et de son créateur auquel il voue une réelle admiration, Jacques Rougerie reste avant tout un éternel passionné de la grande aventure humaine. Ami d'illustres explorateurs, navigateurs ou astronautes, il englobe dans une même vision les chemins de la découverte de deux univers qui se ressemblent : "Deux grandes aventures, les conquêtes spatiales et océaniques, ouvrent les perspectives pluridimensionnelles de notre futur. De part et d'autre du miroir, les pionniers des espaces céleste et sous-marin partagent finalement des rêves symétriques..." ♦

Grande salle des séances, le 4 mai 2005.



Par David Mangin, architecte, en charge du projet de rénovation du Quartier des Halles à Paris

Où est le centre de Paris ? Quel(s) centre(s) de Paris voulons-nous ? Mine de rien, c'est l'enjeu majeur de cette consultation. Paris est soumis à une compétition entre villes européennes, à un marketing des villes qui, si l'on n'y prend garde, peut lui faire perdre son âme et ses habitants. Paris doit et peut répondre à ce défi en développant ses qualités propres et, surtout, en ré-intégrant d'emblée l'accès majeur des Halles dans le système des grands espaces publics parisiens. Il faut élargir le centre de Paris si l'on veut répartir l'offre résidentielle, tertiaire, commerciale, touristique, et non l'hypertrophier en un point nodal privilégié. C'est à cette condition que l'on peut espérer maintenir la cohabitation des uns et des autres.

Car nous avons tous une image, un souvenir, mais surtout une pratique très parcellaire du quartier des Halles. Selon qu'on soit parisien ou francilien, riverain ou touriste, voyageur ou voyeur, on fréquentera la piscine, les cinémas, la Fnac, le Forum des Images, la rue Saint-Denis, Agnès B ou Freelance. Beaucoup ne sortiront même pas de la salle d'échanges du RER. C'est donc un site qui intéresse potentiellement autant les touristes, la métropole, la ville, que les quartiers centraux et les riverains, soit environ 800 000 personnes par jour qui traversent le forum. Personnes aux attentes parfois contradictoires qu'il faut conjuguer.

Ce site possède un certain nombre d'atouts : une grande accessibilité (3 lignes de RER et 4 lignes de métro), une mixité de programmes publics et privés et un vide important dans la ville dense (400 x 180 m), seul aspect positif de la rénovation des années 70. Il comporte cependant un nombre important de dysfonctionnements, que chacun peut ignorer, minorer ou surévaluer, selon sa pratique personnelle. Pour remédier à ceux-ci, nous proposons une stratégie de mutation qui va changer progressivement mais fondamentalement l'image du site :

1 Le rétablissement des continuités urbaines pour les piétons, des Boulevards à la Seine, du Louvre à Beaubourg, en supprimant, déplaçant ou diminuant les entrées ou sorties de tunnels des voies souterraines

2 La réorganisation du site de manière à créer une synergie entre une Bourse du Commerce plus ouverte sur la ville et le jardin, et un Forum rénovés.

Cette synergie s'établit par un Cours traversant l'ensemble du site et fédérant, côté Saint-Eustache, des pelouses et des salons de verdure et côté rue Berger, des bandes de jeux, de promenades, de parterres et de kiosques. L'ensemble constitue un vaste jardin unitaire de 4 hectares, lisible et visible,

où une diversité d'usages peut s'exercer pour différentes générations de population.

Ce Cours se poursuit jusqu'à la rue Lescot, enjambant l'ancien forum, et devient un passage public sous un toit, haut de 9 mètres. Un passage couvert comme en connaît Paris depuis 1830, mais à l'échelle du site et dans une écriture et des techniques contemporaines. Réinterprétant la grande croisée en plan de Baltard et dans l'esprit de ses pavillons spacieux, ce passage est abrité par un toit exceptionnel de 145 x 145 mètres (un Carreau autrement dit). Ce "toit dans un jardin" est plus bas que les pavillons Willerval existants et s'intègre harmonieusement à la canopée des arbres. Epais de deux mètres, il filtre la lumière du jour et scintille la nuit. Un toit, ou plutôt une véritable 5^e façade horizontale pour les riverains et les visiteurs des terrasses panoramiques de la Bourse, de Beaubourg et des points hauts de la Ville Lumière, mais aussi une 6^e façade en plafond pour les usagers d'un forum redevenu Carreau des Halles. [...]

30 ans après sa précédente rénovation, l'avenir des Halles est à nouveau en débat, malgré un chantier interminable et traumatisant. Il faut à tout prix éviter de réitérer cette expérience. Ce projet tire les leçons du passé. Il propose des espaces publics à l'échelle du site, des matériaux pérennes, un chantier propre, grâce notamment à un phasage qui permet le maintien des activités, et notamment celles des riverains. ♦

Grande salle des séances, le 18 mai 2005.

Un stade contre Vauban l'Académie des Beaux-Arts prend position

La mairie de Lille envisage en effet d'engager des travaux visant à doubler la hauteur des tribunes du stade Grimonprez-Jooris, portant la capacité d'accueil de celui-ci à 33 000 places. Ce stade avait été construit en 1975 dans la citadelle même.

Dans un article publié dans le journal *Le Monde* daté du vendredi 20 mai, Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel, se fait le messager de tous ses confrères pour demander à Madame le Maire de Lille de renoncer à ce projet. L'Académie des Beaux-Arts souhaite en outre que la mairie de Lille procède au démantèlement du stade actuel pour rendre tous ses volumes originaux à la Citadelle Vauban, et qu'un nouveau site soit choisi pour y construire un stade digne du XXI^e siècle, vaste, aéré, bien desservi, représentatif de l'équipe de football du Lille Olympic Sporting Club. ♦

L'Académie des Beaux-Arts vient de prendre position contre le projet de réaménagement de la Citadelle Vauban de Lille.

“ Réalisée par Sébastien Le Prestre de Vauban, (1633-1707), génial créateur de l'architecture militaire française du XVII^e siècle, la citadelle de Lille nous est parvenue intacte dans son intégralité. Commencée dès 1667, elle est reconnue comme le chef-d'œuvre de Vauban, qui la qualifiait lui-même de “reine des citadelles”.

En 1975, la mairie de Lille a fait construire dans la citadelle même, à la place des défenses avancées, entre le fort du Grand Carré et le mur nord, un stade de 20 000 places, baptisé Grimonprez-Jooris. Aujourd'hui, à deux ans de la célébration du tricentenaire de la mort de Vauban, la ville de Lille projette de doubler la hauteur des tribunes du stade, portant la capacité d'accueil de celui-ci à 33 000 places.

On peut comprendre la pression sportive et politique qui a donné naissance à un tel projet d'équipement public. L'Académie des Beaux-Arts demande cependant instamment à madame le maire de Lille d'adopter une attitude “citoyenne” en abandonnant ce projet dont le volume est manifestement incompatible avec celui de la citadelle. Le stade actuel devrait lui-même être totalement éliminé, ce qui permettrait de parachever l'environnement végétal de qualité dont madame le maire de Lille entend entourer la citadelle. Celle-ci pourrait ainsi à nouveau se présenter comme une tortue aplatie et fondue dans la plaine, tapie dans la zone basse de la ville.

En revanche, si ce projet n'était pas abandonné, nos contemporains et nos descendants seraient en droit de qualifier cette réalisation d'acte de vandalisme à l'encontre d'un patrimoine unique.

Enfin, une véritable remise en valeur de la citadelle Vauban de Lille faciliterait sans nul doute son classement par l'Unesco au patrimoine mondial de l'humanité.”

Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel
Lettre ouverte parue dans *Le Monde* du 20 mai 2005

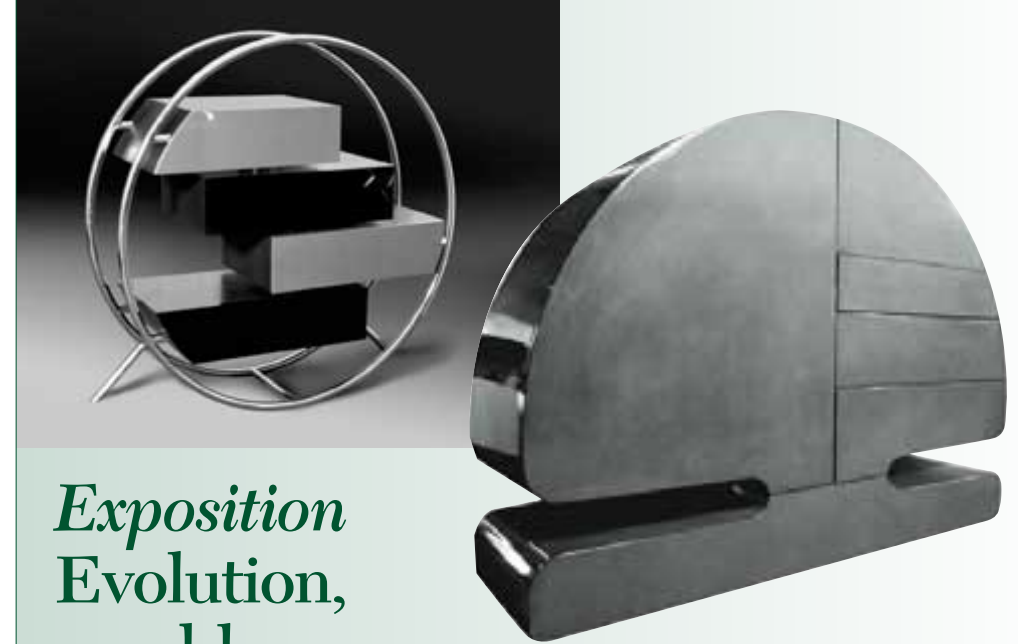
Création d'un groupe de travail représentant l'Académie des Beaux-Arts

L'initiative de Michel Folliasson, membre de la section d'Architecture, un groupe de travail a été constitué par des représentants de plusieurs sections de l'Académie des Beaux-Arts. Pour l'Architecture : Yves Boiret, Michel Folliasson, Roger Taillibert ; pour la peinture : Guy de Rougemont ; pour la Sculpture : Antoine Poncet ; pour la Composition musicale : Laurent Petitgirard ; pour les membres libres : François-Bernard Michel ; les correspondants sont représentés par l'architecte Robert Chauvin et par l'écrivain et journaliste Robert Werner.

Le but de ce groupe de travail est de faire connaître la position de l'Académie des Beaux-Arts vis-à-vis des questions sur lesquelles elle juge opportun d'émettre avis, critiques ou conseils par voie de presse ou de lettres adressées aux responsables politiques concernés.

Les premières réunions, en décembre 2004 ont permis d'établir une liste des sujets à traiter, par ordre d'urgence : La citadelle de Vauban à Lille, le village olympique des Batignolles, l'énergie éolienne, la nouvelle rénovation des Halles de Paris, le site industriel du XXI^e siècle de la Manufacture d'Armes de Saint-Etienne, la confrontation de certaines autoroutes avec des sites majeurs, etc. Non limitative, cette liste demande une actualisation permanente.

Une première action de ce groupe vient d'être engagée avec l'article signé par Arnaud d'Hauterives récemment paru dans le journal *Le Monde*. D'autres interventions sont en préparation, et dès la rentrée le groupe de travail reprendra son activité de réflexion et de réaction par rapport aux questions d'architecture, d'urbanisme et d'aménagement du territoire qui nous concernent tous.



Exposition Evolution, meubles sculptures, 1970-2005 par Pierre Cardin

Pierre Cardin, à l'avant-garde de la seconde moitié du XX^e siècle, crée en 1977 une ligne de meubles qui sera l'écrin et le prolongement naturel de sa mode. Comme pour les vêtements, différentes sources d'inspiration vont le guider.

Ces meubles sont conçus comme des sculptures, les formes sont rondes tactiles et lisses comme chez Brancusi. Pierre Cardin aime à s'affranchir des formes établies ; couturier, il s'inspire de celles du corps humain. La construction de certains meubles réside dans l'articulation de formes géométriques simples : pyramides, disques, triangles renversés... A chaque forme correspondent une matière, une couleur : ainsi le métal rencontre le bois naturel qui se confronte au bois laqué coloré. L'influence des voyages en Egypte et en Asie est perceptible dans ces formes pyramidales et dans ces surfaces laquées colorées. Aujourd'hui, Pierre Cardin propose un regard sur l'évolution de son travail à travers une exposition de ses meubles de 1970 à nos jours, au **Concept 2, 12 rue Palouzie, 93400 Saint Ouen.**

A droite : Cercle Junior, cercles chromés, bois verni et laqué.

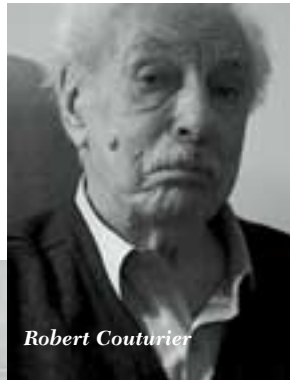
En haut, à gauche : Champignon, meuble en bois laqué.

A propos des meubles de Pierre Cardin, **Maurice Rheims**, de l'Académie française, écrivait dans la *Tribune des Arts* en 1979 : “ Pierre Cardin, c'est la création faite homme : de la mode dans laquelle il excelle, il allait glisser naturellement vers le théâtre, faisant d'une véritable et illustre scène le champ de manœuvres d'expériences théâtrales et musicales parmi les plus originales montées ces vingt dernières années. Mais cela ne pouvait suffire à son esprit de modernité. C'est pour satisfaire ce penchant qu'il a entrepris de dessiner des meubles. Ses croquis, ses maquettes, il les a confiés à des ébénistes vosgiens. De leurs mains sont issues des armoires, des consoles, des commodes, des bureaux, des tables qui, tout en remplissant la fonction originelle qui leur est dévolue, se veulent également éléments esthétiques. [...]

Le fait que ces meubles soient “taillés à toutes faces” - le dos est aussi précieux que les vantaux et les côtés - permet de les placer soit au milieu d'une pièce souffrant le vide ou mieux encore de les disperser dans un espace trop vaste pour le rendre plus humain : un peu le rôle du massif sur une pelouse. A cela s'ajoute le rappel au minéral ou au végétal ; le visiteur sera frappé par les formes et les couleurs, évoquant de ravissants effets que la nature s'ingénie à inventer ; et de même qu'on se plaît à caresser le dos d'un alto, on ne peut s'empêcher de passer un doigt sur ces meubles décorés de laque fraise, framboise, prune, amande verte, évocateurs de gourmandise et de sensualisme.”

Prix & Concours

Retrouvez tous les Prix et Concours sur le site www.academie-des-beaux-arts.fr



Robert Couturier



Eduardo Arroyo

Pascal Dusapin



Prix de la Fondation Simone et Cino del Duca



En haut : Edduardo Arroyo, Noticias sin importancia I, 2003, Huile sur toile

Ci-dessus : Robert Couturier, Août 96.

L'Académie des Beaux-Arts a attribué les prix de peinture, de sculpture et de composition musicale de la Fondation Simone et Cino del Duca, dotés chacun d'un montant de 50 000 euros. La Fondation, abritée sous l'égide de l'Institut de France depuis le décret du 25 janvier 2005, poursuit les missions et objectifs fixés par Simone del Duca, généreuse donatrice, décédée en mai 2004.

Le prix de peinture récompense **Eduardo Arroyo**. Né en 1937 à Madrid, il s'exile à Paris en 1958 pour des raisons politiques. Son rejet du dogmatisme artistique et de l'arbitraire politique fait alors de lui l'un des inspirateurs du mouvement "Figuration narrative". Sa peinture est à la fois polémique et nimbée d'ironie et de lyrisme. Il a fait l'objet d'expositions dans le monde entier et ses œuvres sont présentes dans les grands musées d'art contemporain européens et américains.

Le prix de sculpture récompense **Robert Couturier**, dont on fête cette année le centenaire de la naissance. Ses œuvres sont présentes dans les musées, aussi bien à Paris, Bayeux, Poitiers, qu'à l'étranger, à Madrid, Rio de Janeiro,

Boston, Jérusalem, Anvers, La Havane... La Fondation Dina Vierny-Musée Maillol présente, jusqu'au 19 septembre, une rétrospective de l'œuvre du sculpteur à travers une centaine d'œuvres. Des plâtres aux sculptures calligraphiques, des années 50 jusqu'à *Août 96* et aux sculptures d'assemblage, le public y suivra un itinéraire inédit dans une œuvre riche et foisonnante.

Le prix de composition musicale récompense **Pascal Dusapin**. Né en 1955, il a été l'élève de Iannis Xenakis. Ses œuvres sont interprétées par les plus grands musiciens et ensembles spécialisés dans le répertoire contemporain. L'art de ce compositeur est fugitif, veut déranger l'auditeur par un langage fait de puissance, d'énergie et de procédés d'écriture radicaux. Son opéra *Perelà, l'homme de fumée* a été créé à l'Opéra de Paris Bastille en février 2003.

De plus, la Fondation a attribué, toujours sur proposition de l'Académie des Beaux-Arts, des bourses pour récompenser deux jeunes interprètes, pour un montant total de 50 000 euros. Les lauréats sont le violoniste **Olivier Charlier** et le violoncelliste **Henri Demarquette**. ♦

L'Académie des Beaux-Arts vient de décerner le Prix de chant choral Liliane Bettencourt, d'un montant de 40 000 euros, au **Chœur de chambre Les Eléments**, dirigé par **Joël Suhubiette**.

Ce prix, créé en 1990 par Madame Liliane Bettencourt et son époux, membre de l'Académie des Beaux-Arts, récompense chaque année un chœur, en alternance parisien, de province ou étranger. En 2004, le Prix Bettencourt avait été décerné au Chœur des Arts Florissants/William Christie. Lauréat 2005, le Chœur de chambre Les Eléments, ensemble toulousain créé en 1997 et composé de 20 à 40 chanteurs professionnels, interprète principalement la musique du XX^e siècle et la création contemporaine. Défenseur du répertoire *a capella*, son principal objectif est d'être un instrument de haut niveau au service des compositeurs d'aujourd'hui. Ainsi, il crée des œuvres de Patrick Burgan, Ton That Tiêt, Philippe Hersant, Pierre Adrien Charpy, Vincent Paulet, Zad



Prix de chant choral Liliane Bettencourt

Moultaka, interprète des pièces de Jonathan Harvey, Luciano Berio, et inscrit à son répertoire les grandes œuvres chorales de compositeurs du XX^e siècle (Messiaen, Poulenc, Stravinsky, Martin, Britten, Hindemith). Joël Suhubiette, directeur et fondateur du chœur, est également attentif à la restitution du répertoire ancien. Le Chœur de chambre Les Eléments a interprété l'intégrale des *Motets* de Bach et les *Vêpres* de Monteverdi aux côtés de l'ensemble Jacques Moderne, a chanté Schütz et Purcell, et plusieurs pièces du répertoire romantique allemand. L'ensemble est fréquemment invité par des chefs ou ensembles instrumentaux : Philippe Herreweghe (Brahms,

Mendelssohn, Schubert), Christophe Rousset (Campra, Desmarest, Rameau, Mozart), Michel Plasson (Berlioz, Bizet, Poulenc, Bernstein, Landowski), John Nelson (Haydn), Jean-Christophe Spinosi (Vivaldi, Mozart).

Salué par le public et la critique, le chœur se produit dans de nombreux festivals, théâtres et scènes nationales françaises. Il est aussi invité pour des tournées à l'étranger, pour lesquelles il reçoit le soutien de l'AFAA.

Le prix sera remis officiellement au cours de la Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts, le mercredi 23 novembre 2005, sous la Coupole du Palais de l'Institut. ♦



Grand Prix d'Orgue Jean-Louis Florentz

Le Grand Prix d'Orgue Jean-Louis Florentz - Académie des Beaux-Arts, organisé par l'Association pour la Connaissance, la Sauvegarde et la Promotion des Orgues du Maine-et-Loire, a été décerné le dimanche 8 mai dernier à **Régis Prud'Homme**. Ce Grand Prix annuel est destiné à promouvoir les jeunes organistes diplômés des Conservatoires Nationaux de Région, des Ecoles Nationales de Musique ou des

Conservatoires Municipaux de la Ville de Paris. Les épreuves se sont déroulées les 7 et 8 mai ; la finale du concours a eu lieu sur le Grand-Orgue de la Cathédrale d'Angers. Pour la première fois en 2005, ce Grand Prix porte le nom de Jean-Louis Florentz, membre de l'Académie des Beaux-Arts décédé en juillet 2004, qui a été l'artisan du rapprochement entre l'ACSPO et l'Académie des Beaux-Arts. Un extrait

des *Laudes* de Jean-Louis Florentz figurait au programme imposé de la finale du concours. Par ailleurs, constatant le succès et le retentissement croissants de cette épreuve, tant du point de vue des jeunes organistes que de celui du public, l'Académie des Beaux-Arts a revalorisé la dotation du Grand Prix, qui est désormais fixée à 4 000 euros. Régis Prud'homme, après avoir commencé ses études d'orgue à La Roche-sur-Yon avec Michel Bourcier, a obtenu en 2002 son Diplôme d'Etudes Musicales au CNR de Tours dans la classe d'Olivier Vernet, et en 2004 un Premier Prix de perfectionnement en orgue dans la classe de Louis Robilliard au CNR de Lyon. La récompense qu'il vient d'obtenir est assortie d'engagements pour des concerts dans de nombreux festivals d'orgue en France. Son Prix lui sera remis lors de la Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts, le 23 novembre 2005. ♦

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Chu Teh-Chun

Exposition *La Nature Transfigurée*, au Musée de Guéthary (64), jusqu’au 31 août.

Hommage à Jean-Louis Florentz
Debout sur le soleil, op. 8, chant de résurrection pour orgue, par Michel Bourcier, *Asmarâ*, op. 9, pour chœur mixte a cappella, par l’Ensemble Vocal Michel Piquemal, à l’abbaye de Sylvanes en Aveyron, le 7 août
L’ange du tamaris, op.12, pour violoncelle solo, *Psaume et litanies II*, op.10a, extrait du *Songe de Lluc Alcari*, op. 10, pour violoncelle et piano, par Noëlle Weidmann et Jean-Claude Vanden Eynden, à l’église de Giverny, le 28 août.

Guy de Rougemont

Exposition rétrospective 1966-2002, peinture et sculpture, au musée des Beaux-Arts Almudin, à Valencia (Espagne), jusqu’à fin septembre.

Zao Wou-Ki

Grande Rétrospective 1948-2005 (peintures, encres, ouvrages de bibliophilie, de photographies et film de Jacques Arnaud), au Bellevue à Biarritz, jusqu’au 3 octobre.

Leonardo Cremonini

Exposition de dessins et tableaux sur le thème “L’animal de l’homme”, au Castel Fiorentino à Florence, du 12 septembre au 2 octobre.

Ci- dessous et page 1 : Camille Claudel vers 1884, Musée Rodin.



L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d’HAUTERIVES

BUREAU 2005

Président : Jean PRODROMIDÈS
Vice-Président : François-Bernard MICHEL

SECTION I - PEINTURE

Georges MATHIEU • 1975
Arnaud d’HAUTERIVES • 1984
Pierre CARRON • 1990
Guy de ROUGEMONT • 1997
CHU TEH-CHUN • 1997
Yves MILLECAMPS • 2001
Jean CORTOT • 2001
ZAO WOU-KI • 2002

SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT • 1983
Albert FÉRAUD • 1989
Gérard LANVIN • 1990
François STAHLY • 1992
Claude ABEILLE • 1992
Antoine PONCET • 1993
Eugène DODEIGNE • 1999

Section III - ARCHITECTURE

Marc SALTET • 1972
Christian LANGLOIS • 1977
Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Michel FOLLIASSON • 1998
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
Jean-Marie GRANIER • 1991
René QUILLIVIC • 1994

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Serge NIGG • 1989
Jean PRODROMIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
Jacques TADDEI • 2001
François-Bernard MÂCHE • 2002
Edith CANAT de CHIZY • 2005

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Pierre DEHAYE • 1975
Michel DAVID-WEILL • 1982
André BETTENCOURT • 1988
Marcel MARCEAU • 1991
Pierre CARDIN • 1992
Maurice BÉJART • 1994
Henri LOYRETTE • 1997
François-Bernard MICHEL • 2000
Hugues R. GALL • 2002
Marc LADREIT de LACHARRIÈRE • 2005

SECTION VII
CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS
LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Pierre SCHÆNDORFFER • 1988
Gérard OURY • 1998
Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Francis GIROD • 2002

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Andrew WYETH • 1976
Ieoh Ming PEI • 1983
Kenzo TANGE • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Mstislav ROSTROPOVITCH • 1987
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Antoni TAPIÉS • 1994
György LIGETI • 1998
Leonardo CREMONINI • 2001
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Seiichiro UJIIE • 2004
Woody ALLEN • 2004

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.