

Camille Claudel, construction d'une légende

Camille Claudel est devenue au fil des deux dernières décennies une héroïne célèbre. Émotion et enthousiasme accueillirent *Une femme*¹. L'exposition rétrospective de 1984² obtint un immense succès. Le *Dossier*³ passionne, puis les biographies et hagiographies se succèdent, les pièces de théâtre se multiplient, des chorégraphies s'inspirent de la vie et de l'œuvre de Camille Claudel. Elle danse en 2001 avec Pietragalla après avoir emprunté, pour le grand public, les traits inaltérables d'Isabelle Adjani, dans le film de Bruno Nuytten en 1986. Sculpteur de génie, sœur de Paul Claudel, amante d'Auguste Rodin, c'est un mythe⁴ dont les mots-clefs sont amour, haine, création, folie, j'y ajoute sacrifice⁵. Elle est une étoile.

Sa légende dorée⁶ acquiert un nouveau régime lorsque Camille Claudel, sans nouvel apport documentaire, devient une figure obligée dans des ouvrages de forme collective — soit écrits par plusieurs auteurs, soit réunissant plusieurs vies et œuvres ou études de cas. *Legenda, ce qui doit être lu* (de la vie du saint) est réglé dans la liturgie. Que les motifs biographiques soient réels ou fictifs importe peu. Génie, héros et saint ne sont pas équivalents mais l'admiration vouée à l'héroïne artistique participe de ces trois modèles idéaux et on négligera ici leur distinction.

Dans notre mythologie médiatisée, Camille Claudel a rejoint son contemporain Van Gogh, paradigme de l'artiste maudit. Des traits particuliers caractérisent leur « vie passionnée » : leur naissance fait suite dans la fratrie à un enfant mort. Chacun est intime avec un frère : Théo, pour Vincent, Paul, pour Camille. Leur création, interrompue de façon prématurée, laisse leur œuvre inachevée — par la mort violente du suicide, par la destruction de la folie. Ils furent très jeunes, des êtres hors du commun, isolés, marginalisés comme tels, inaptes à la vie pratique. Ainsi précocement voués à leur passion créatrice, ils ne peuvent l'exercer qu'au prix d'une ascèse, d'un renoncement aux valeurs communes (mariage ou procréation), et aux biens matériels. Ils furent dès le plus jeune âge en butte à l'incompréhension de leurs contemporains et de certains proches, jusqu'au martyre. Leur accomplissement ne peut dès lors advenir que

¹ Anne Delbée, scénario théâtral et roman *Une femme*, Presses de la Renaissance, Paris, 1982.

² Avec le beau livre de Reine-Marie Paris, *Camille Claudel*, Paris, Gallimard, 1984.

³ Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, Paris, Séguier/Archimbaud, 1987.

⁴ Marie-Victoire Nantet, « Camille Claudel, un mythe ? », *Mythes féminins*, éd. Le Rocher, à paraître.

⁵ Danielle Arnoux, *Camille Claudel, L'ironique sacrifice*, Paris, EPEL, 2001.

⁶ Recueil des vies de saints par Jacques de Voragine.

dans le temps de la postérité. Par leur sacrifice, ils partagent une position christique.

Reste à étudier la façon dont cette légende s'est constituée et s'alimente.

Van Gogh est devenu un mythe fondateur dans les cent années qui ont suivi sa mort (1890), Camille Claudel, oubliée plusieurs années, a resurgi dans une période féconde de lutte des femmes. Nombre de motifs étudiés par Nathalie Heinich dans le cas Van Gogh peuvent être transposés tels quels sur le nom de Camille Claudel⁷ : son œuvre a été constituée en énigme autobiographique, sa vie en légende, l'injustice qui lui a été faite est dénoncée comme scandale ; à l'exposition de ses œuvres s'est ajoutée celle de ses lettres, puis de son dossier dans la maison de santé où elle fut enfermée à Ville-Évrard. Voici la réconciliation de la troisième génération et le pèlerinage s'organise, instaurant une sorte de sanctification laïque.

Mais un trait essentiel et décisif pour la constitution de la légende claudélienne, que Camille Claudel ne partage pas avec Van Gogh, est d'être femme entre deux hommes célèbres — et belle. Le rapport que le féminisme entretient avec elle ne va pourtant pas sans paradoxe.

Ses contemporains accueillirent déjà Camille Claudel comme un génie méconnu et héroïque. À l'arrivée de *Sakountala* au musée de Châteauroux (1895), scandale et incompréhension opposent le public vulgaire au savant. Dans la presse locale, une diatribe contre le « morceau de pain d'épice », « mastodonte de plâtre », etc. est signée « le bourgeois grincheux ». L'écrivain Gustave Geffroy répond. Il n'est pas le seul. Armand Dayot prédit que Mlle Claudel prendra place, « un jour, brusquement, parmi les grands maîtres sculpteurs du siècle⁸ ». Ils sont seulement quelques-uns, une élite (une avant-garde ?) à la connaître ; ils s'en réclament et s'en désolent, déplorant de n'être pas eux-mêmes entendus d'un plus grand public quand ils annoncent sa grandeur. Octave Mirbeau dans ses dialogues fait dire à son interlocuteur Kariste que Camille Claudel a du génie « et ce mot de génie, dans ce grand jardin où des êtres aux yeux vides passaient et repassaient sans seulement jeter un coup d'œil sur l'œuvre de Mlle Claudel résonnait comme un cri de douleur⁹ ». Et en 1905, Charles Morice écrit dans *Le Mercure de France* :

Comment les amateurs ne se hâtent-ils pas d'enrichir leurs collections de ces pièces aujourd'hui facilement accessibles et qui, plus tard, dans ce douloureux plus tard de la gloire et du lendemain, atteindront certainement à des prix — stérilement vengeurs, hélas !

⁷ Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh, essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, les éditions de Minuit, 1991. Toutes mes références à Van Gogh sont des emprunts à ce livre.

⁸ J. Cassar, *Dossier...*, op. cit., p. 131.

⁹ Octave Mirbeau, *Le Journal*, 12 mai 1893, republié dans *Combats esthétiques 2*, Séguiet, 1993, p. 93-94.

La mévente des sculptures de Camille Claudel, par elle-même et par Eugène Blot, contraste, comme le prophétisait Morice, avec la montée faramineuse des cotes depuis les années quatre-vingt. Debussy adorait *La Valse*. Mais Blot qui avait racheté les droits d'édition de *La Valse*, cinq ans plus tard n'en avait pas vendu une seule pièce... et « cependant... Quels prix bas je faisais pour elle ! » s'indignait-il. *La Valse* est aujourd'hui une œuvre notoirement enchérie¹⁰. Une vente à Drouot en 1982 de la fonte n° 9 de l'édition Blot : 116 000 F, une vente en 1987 de la fonte n° 4 : 285 000 F. Des reproductions récentes ont été réalisées en d'autres dimensions et en d'autres matériaux et même un timbre (*La Valse*) a été édité en 2000.

Le prix de l'œuvre tient moins à sa matérialité d'objet qu'à son attribution glorieuse. Un même objet coûte une fortune ou rien selon la signature qu'il est censé porter. La prolifération de faux Van Gogh n'a pu commencer qu'avec la gloire de Van Gogh¹¹.

Voici « l'affaire de *L'implorante* de la boulangère ». Une *Implorante* est vendue, en 1987, pour un « faux de belle facture », 40 000 F. Elle change plusieurs fois de mains. La boulangère qui l'a vendue apprend que « son » *implorante* est rachetée à Rambouillet le 11 décembre 1988 à 1 450 000 F. Un Camille Claudel ? Re-expertise, procès jusqu'en 1993 où la dame perd son procès. L'intention malveillante de l'antiquaire n'a pu être prouvée. Scellés levés, la sculpture part aux États-Unis. Puis le 2 décembre 1994, *L'implorante* passe à nouveau en salle des ventes à Drouot Montaigne pour 880 000 F. La boulangère s'obstine et obtient gain de cause en 1995. Appel, confirmation en 1997 ; histoire à suivre....

De catalogue en catalogue, les œuvres dont l'attribution à Camille Claudel est déclarée douteuse, les œuvres clairement contestées, des œuvres que l'on croyait disparues retrouvées, puis le rappel de la législation sur les fontes posthumes et les fontes sauvages... finissent par remplir des chapitres entiers, donnant aux discussions d'authentification de plus en plus d'importance. Tout « objet » que l'on retrouve de nos jours dont on puisse attester que cela ait été réalisé par Camille Claudel prend valeur¹². Ce qui fut hier, chez elle, délire et folle mégalomanie est devenu réalité aujourd'hui. Là n'est pas la moindre ironie de son sacrifice.

Le centenaire de Van Gogh a été célébré avec faste en 1990. S'amorcent de même, autour de Camille Claudel, de tels effets du type réconciliation et célébration, voire « pèlerinage ». Il s'agit de racheter, réparer,

¹⁰ Joli mot !

¹¹ Records absolus. Le *Portrait du docteur Gachet* est le tableau le plus cher du monde (1990), N. Heinich, *op. cit.*, p. 163.

¹² Voir mon étude de la phrase : « En quoi a-t-on besoin de savoir à qui appartiennent mes objets d'art ? », D. Arnoux, *op. cit.*, chapitre 4.

adorer, rendre hommage. L'acquisition du *Persée et la Gorgone* par les AGF en 1988 fut un geste de mécénat patriote — il fallait empêcher la fuite d'un « patrimoine » au Japon ou aux États-Unis. Des lettres de Camille Claudel, métonymies de sa présence, sont vendues aux enchères. L'achat inflationniste des œuvres tente de valoir comme rachat (« prix stérilement vengeurs ») de l'injustice, de l'oubli. Mais aucune équivalence ne vaut, car l'irréparable est fait. Cette dette insolvable (la culpabilité) est le prix du martyr. L'admiration s'autoalimente dans une logique qui fonctionne de façon circulaire¹³. Une autre forme de réparation se paie par la patience dans les files d'attente, à l'entrée des expositions. « Il faut » absolument avoir vu l'exposition, c'est un devoir artistique et moral, ou plutôt un dû¹⁴. La justesse d'appréciation des œuvres, et l'amour que l'affluence est censée prouver compensent la méconnaissance dans laquelle se sont fourvoyés les contemporains de l'artiste.

À défaut de sépulture honorant sa dépouille (disparue), Camille Claudel a maintenant une plaque au 31 boulevard de Port-Royal où la famille a habité un temps, au 19 quai Bourbon, son dernier domicile avant l'internement, une plaque encore au cimetière de Villeneuve, sur le mur de chevet de l'église près de ses ancêtres. Les communes de Fère-en-Tardenois (ville natale où Camille Claudel n'obtint pas de réaliser le buste de République commandé en 1889) et de Villeneuve-sur-Fère rivalisent désormais pour l'organisation de festivités claudéliennes. À Villeneuve, le presbytère se visite comme « la maison où a été tourné le film ». Et ces murs historiques viennent récemment d'être rachetés par le Conseil régional en vue de constituer un lieu de mémoire dédié à Paul et Camille Claudel. Un monument a été érigé à la sortie du village en l'honneur de Camille Claudel, un édifice quasi-religieux, surmonté d'une croix chrétienne, de la même architecture naïve qui honore un saint au carrefour, le visiteur fidèle s'y recueille.

À La Bresse où naquit son père, Louis-Prosper Claudel, se tient chaque année un festival de sculpture sous le patronage en quelque sorte de Camille Claudel, cette manifestation portant son nom. Et l'attribution du nom de Camille Claudel comme sainte patronne, qui a commencé avec le baptême de rues, de places, a gagné aujourd'hui les établissements scolaires, des collèges surtout (ce nom enchante la sensibilité adolescente), et maintenant des services de psychiatrie.

L'image véhiculée par la légende est celle de la « superbe jeune fille », admirée comme telle par son frère « dans l'éclat triomphal de la beauté et du génie » et immortalisée par la photographie de César à l'âge de dix-huit ans.

¹³ N. Heinich le dit ainsi : « La célébrité de Van Gogh augmente avec la publicité donnée aux records de prix, tandis que ces records s'alimentent de la célébrité — celle-ci apparaissant alors comme cause autant que comme effet d'inflation monétaire », *op. cit.*, p. 165.

¹⁴ Réparation par le regard. La visite aux œuvres, *ibid.*, p. 169.

Même si la beauté de Camille Claudel n'a duré qu'un temps¹⁵, le public l'admire toujours sous les traits de ce portrait-là, dix mille fois reproduit. La différence d'âge avec Rodin contribue à figer l'image de la « jeune artiste », à l'aune de cet aîné barbu, dans une éternelle jeunesse. Ce beau visage, au regard chargé d'émotion, fait preuve.

Bien que n'étant pas l'unique sculpteur féminin de la Belle Époque, elle est élue comme pionnière, conquérante, ayant exercé avec sérieux un métier surtout masculin, dans un environnement masculin — quand les femmes, dans les ateliers, servaient plutôt de modèles. La légende actuelle développe l'héroïsme de cette conquête d'un « droit à la création », et l'issue tragique passe pour en avoir été le paiement inéluctable :

Camille fait partie des grandes figures romantiques consumées par une passion amoureuse dont l'issue ne pouvait être que la folie ou le suicide. Elle est de la race de Kleist, Hölderlin, Nietzsche, Artaud...

Camille est une figure exemplaire qui, en allant au bout de sa passion, incarne tous les possibles mais cristallise aussi toutes nos peurs et nos angoisses. Si les femmes, au cours de l'Histoire, ont fait reconnaître leur existence par une revendication de leurs droits économiques, sociaux et politiques, elles désirent aussi aujourd'hui le droit à la création. [...] Parce que le prix à payer pour cette réalisation de soi, de cette quête de vérité intérieure et d'amour, fut la solitude et le renoncement à soi pendant trente ans, Camille fascine, Camille fait peur¹⁶.

Camille, désignée par son seul prénom, « nous » devient plus familière, nous concerne. Ce nous qui éprouve « nos peurs, nos angoisses », où chacun(e) est censé(e) pouvoir se reconnaître, partage aussi l'admiration reconnaissante pour celle qui est sortie du rang, « victime d'avoir été une femme de génie entre deux hommes de génie à une époque où seuls les hommes avaient la possibilité sociale de réussir¹⁷ ». Elle a payé, et le bénéfice (droit à la création) est pour toutes.

Pour les femmes du XX^e siècle, qui ont mené le grand combat du droit à la contraception et à l'avortement, Camille Claudel est aussi une victime emblématique. Elle a dû pratiquer, en secret, au moins un avortement et l'absence de documents laisse cours à la seule légende. On imagine qu'étant donné les interdits de l'époque et de son milieu social, elle prit un risque majeur. Camille Claudel devient alors possiblement par sa folie une martyre de la douleur infligée aux amantes séduites et abandonnées. C'est de ce refus aussi qu'elle aurait payé un prix qui fait des femmes de sa postérité (la troisième génération) ses débitrices. L'horreur qu'elle eut à subir plus jamais ne doit avoir lieu. Sa mère, endeuillée d'un fils, symbolise ces conventions imposées aux

¹⁵ Une photographie où l'on voit Camille Claudel face au grand Persée de plâtre, la montre grosse, vieillie. Et une photo prise à Montdevergues est celle d'une très vieille dame.

¹⁶ Jeanne Fayard, Préface à J. Cassar, *Dossier, op. cit.*, pp. 23- 24.

¹⁷ *Ibid.*

filles qui sont ce que Camille est justement obligée de refuser pour l'amour de son art. Les publications récentes mettent de plus en plus la charge sur la férocité maternelle, assortie du motif œdipien d'un père compréhensif. Lieu commun : la mère ne comprend pas sa fille et veut la contraindre. Parce que d'abord artiste, en tant que fille de sa mère, Camille Claudel aurait été une rebelle, son art suffit à la marginaliser en la singularisant. L'intervention de la mère pour enfermer sa fille, le choix du moment qui est celui de la mort du père, son insistance pour maintenir sa fille isolée à l'asile et sa haine deviennent des motifs de scandale.

Une autre thèse (militante) refuse le diagnostic psychiatrique. Une muse de Rodin est exploitée par une société d'hommes aliénante. Devenue une martyre stigmatisée comme folle, elle paie de son sacrifice le prix de son originalité, de sa « génialité » ; son héroïsme est cause de son exclusion¹⁸. Son frère, seul à avoir rendu visite à Camille Claudel à Montdevergues, est considéré fautif, si ce n'est responsable de son malheur. Qu'il se soit débarrassé d'elle parce qu'elle le gênait devient, au mépris de la vérité historique, un leitmotiv des reproches faits à un Paul Claudel, non moins entré, ancré, dans la légende dans un rôle de méchant, voire de jaloux¹⁹.

Les médecins sont accusés d'incompétence grave. Ils font abus de droit et contreviennent à la simple humanité, en interdisant à Camille Claudel correspondances et visites, sur ordre de sa mère. L'oubli qui en a résulté est un des motifs de la culpabilité collective. Scandale aussi dans la durée de l'enfermement. Trente années dans des conditions atroces. La guerre aggrave la mauvaise situation matérielle de l'asile. Les conditions de cette séquestration sont tenues pour être la cause de son refus, alors, de modeler.

Pionnière et conquérante de légende, en tant que femme et artiste, Camille Claudel l'a été d'emblée pour sa propre génération, et aux yeux mêmes des féministes de son époque. Sa virtuosité technique éblouit, sa capacité à tailler directement dans le marbre, ce que ne faisait pas Rodin, stupéfie.

Ne réalise-t-elle pas « des œuvres qui dépassent par l'invention et par la puissance d'exécution tout ce qu'on peut attendre d'une femme²⁰ » ? Ces compliments candidement misogynes qui s'étonnent qu'elle puisse être femme pullulent. Quand Mirbeau-Kariste s'écrie encore : « Sais-tu bien que nous voilà en présence de quelque chose d'unique, une révolte de la nature : la femme de

¹⁸ Martine Delvaux, *Femmes psychiatisées femmes rebelles, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998*. Folie et sacrifice ne s'opposent pas, selon moi, Camille Claudel accomplit le sacrifice de l'œuvre, au contraire, du fait même de sa folie, voir mon livre, D. Arnoux *op. cit.*

¹⁹ Dès les jours qui suivent l'internement dont il est l'agent, mandaté par leur mère, une campagne de presse le fustige.

²⁰ Octave Mirbeau, *Le Journal*, 12 mai 1893, republié dans *Combats esthétiques 2*, Séguiet, 1993, p. 33.

génie²¹ », il dit à quel point il lui est inconcevable qu'une femme « naturelle » puisse créer de l'art. Associé au féminin, le génie est doublement exceptionnel. D'ailleurs, concernant les qualités propres de l'œuvre, « la virilité de sa touche », le qualificatif « mâle » insiste — éloge suprême en tant qu'adressé à une femme.

Rodin l'aimait, c'est dit « comme femme et comme artiste ». Morhardt en 1898 annonce dès ses premières lignes « Mademoiselle Camille Claudel est moins, en effet, une femme qu'une artiste — une grande artiste ». Judith Cladel répète à son tour : « elle était belle, artiste, douée d'un grand talent » et souligne, après Morhardt, le trait prémonitoire de la rencontre épique, cette question du sculpteur Paul Dubois à la jeune provinciale : « Vous avez pris des leçons avec M. Rodin ? » Camille Claudel n'avait jamais encore entendu prononcer ce nom²². Les deux premiers récits de cette rencontre amoureuse et artistique sont fixés et les successifs biographes ne pourront plus y changer un iota (c'est un rite de célébration). Qu'il s'agisse ensuite de comparer ou de distinguer l'art de Camille Claudel de celui de Rodin, le nom de ce dernier sera associé à l'éloge.

Son héroïsme à elle commence pourtant dans la séparation voulue comme une ascèse consentie à l'œuvre propre. « Impatiente de se consacrer exclusivement à son œuvre personnelle », dit Morhardt ; et Judith Cladel enchaîne sur la traversée du désert qui s'ensuit²³. Camille Claudel connaît alors une solitude de cénobite, digne des histoires de Voragine. Mais le fait, en ceci un peu différent de la légende, est que Rodin ne l'épouse pas, comme on sait qu'elle le réclame à un moment. Dans ses lettres, elle regrette les parures féminines qu'elle ne peut posséder, pas de robes, pas de bottines, pas de chapeaux, pas de toilette convenable, rien à se mettre sur le dos — c'est bien un coût, un sacrifice rendu à son art qui la contraint à une extrême pauvreté. En ceci, elle-même se déclare sculpteur et femme, mais où la femme doit s'effacer au profit du sculpteur.

Plus remarquable encore, sa singularité d'artiste étant ainsi constituée en tant qu'elle est femme, lui vaut de s'exclure, disons de se faire (persécutivement) exclure, de la communauté des femmes, d'une autre manière. Cette exclusion se manifeste au moment de *L'Age mûr* dans l'énoncé d'une première forme de persécution :

Vous savez bien d'ailleurs quelle haine noire me vouent toutes les femmes aussitôt qu'elles me voient paraître [...] et de plus, aussitôt qu'un homme généreux s'occupe de me faire sortir d'embarras, la femme est là pour lui tenir

²¹ *Ibid.*, p. 92.

²² Judith Cladel, *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, Paris, Grasset, 1936, p. 229.

²³ « Elle s'en alla vivre seule, dans un quartier désert [...] Seule, sans recevoir personne, concentrée dans le travail, pétrissant du matin au soir, de ses doigts autoritaires et nerveux, des œuvres que les connaisseurs voyaient paraître, chaque printemps, au Salon, avec une admirative surprise. » *Ibid.*, p. 230.

le bras et l'empêcher d'agir. Ainsi je risque fort de ne jamais récolter le fruit de mes efforts et de m'éteindre dans l'ombre de la calomnie et des mauvais soupçons.

Le texte de Morhardt, qui promet les éléments de sa légende — « elle va, elle est de la race des héros » —, lui vaudra, pense-t-elle, la haine des femmes jalouses. Dans l'imminence de cette publication, Camille Claudel dit alors à Rodin : « Vous avez bien fait d'empêcher Morhardt de publier l'article qu'il avait préparé sur moi, il était destiné à attirer sur moi des colères et des vengeances dont je n'ai certes pas besoin²⁴. »

Le journal *La Fronde* fondé par Marguerite Durand, organe des luttes féministes d'avant 1914, tenta par deux fois d'écrire un article sur Camille Claudel. Judith Cladel, plus ou moins poussée par Rodin, la rencontra pour ce journal, mais « c'était le temps où l'affaire Dreyfus faisait rage » et l'interviewée avait des opinions conservatrices, elle pria la journaliste « de bien vouloir ne publier l'étude projetée que dans une feuille ou une revue d'opinions concordant avec les siennes ».

Dans le contexte d'une société qui ne leur avait pas encore accordé même le droit de vote, les femmes « politiquement actives » faisaient leur son combat d'artiste. Elles trouvaient scandaleux qu'il n'y eût pas, pour ses œuvres, d'achat de l'État, pas de reconnaissance officielle pour confirmer que la sculpture pour elle n'était pas un simple passe-temps. Mais elle, à l'inverse, ne peut faire aucune alliance avec les militantes de son époque. Tout son caractère s'exprime dans ce « retrait un peu farouche » va dire gentiment Gabrielle Reval dans *Femina*. Quelques années plus tard, Mary Léopold-Lacour, qui ne publiera pas non plus dans *La Fronde* son article « un génie en danger » s'empêtre dans des circonlocutions :

Mais au moment de parler dans ce journal féministe de cette artiste exceptionnelle, une femme se sent inquiète de se voir peut-être attribuer quelque partialité, ou un « emballement bien féminin », sans contrôle. Elle pense alors, en son fervent désir de justice, à faire parler pour elle des hommes — et qui, non seulement ne soient pas des champions du féminisme, mais qui sont les critiques d'art pleins d'autorité des quotidiens importants et de revues très estimées²⁵.

Camille Claudel lui a fait une recommandation : « J'ai oublié de vous dire que je suis enchantée que vous fassiez un article sur moi, mais à la condition expresse que je ne serai pas accouplée avec un ou une autre artiste inconnu à moi (quelque protégée du sieur R. pour laquelle il me fera servir de remorqueur comme d'habitude). Le voisinage de certaines gens ne me plaît pas du tout ». Pour Camille Claudel le risque de dépossession n'est pas seulement de servir de porte-drapeau au féminisme ou à « la cause des femmes artistes », mais de servir la gloire de Rodin, le maître qui, de façon persécutive, déjà la spolie.

²⁴ Ceci est développé dans mon livre, *op. cit.*, p. 43.

²⁵ Bibliothèque Marguerite Durand.

Mary Léopold-Lacour achoppe sur la question même qui fait le nœud du délire, l'appropriation, l'appartenance de l'œuvre.

Il y a malentendu ! Camille Claudel a pris ses distances avec les féministes d'hier, complices de Rodin, mais quelle ironie dans la façon dont aujourd'hui sa légende s'alimente !