

Camille Claudel

Abandon

1905

GALERIE MALAQUAIS

Sommaire

Préface : Camille Claudel à l'automne 2023	5
Cartel de l'œuvre étudiée	6
Les trois temps de l'évolution d'un groupe	9
I. <i>Sakountala</i> , 1886-1888	11
II. <i>Vertumne et Pomone</i> , 1903-1905	19
III. <i>Abandon</i> , 1905	25
Un chef-d'œuvre de Camille Claudel	29
Notes	31
Preface: Camille Claudel in fall 2023	39
Label of the studied work	40
The Three Stages of the Evolution of a Group	43
I. <i>Shakuntala</i> , 1886-1888	45
II. <i>Vertumnus and Pomona</i> , 1903-1905	53
III. <i>Abandon</i> , 1905	59
A Masterpiece by Camille Claudel	63
Notes	65
Bibliographie	71
Crédits	84

Camille Claudel à l'automne 2023

En cet automne 2023, l'actualité concernant Camille Claudel est particulièrement riche avec deux expositions muséales rendant hommage à son travail.

La première a ouvert au musée Camille Claudel de Nogent-sur-Seine, dirigé par Cécile Bertran : *De la plume au ciseau. La correspondance de Camille Claudel* présente au sein de ses collections permanentes une quinzaine de lettres de l'artiste, dont six viennent d'être acquises par le musée¹. Ces six lettres adressées à Eugène Blot, le marchand et éditeur de Camille Claudel, étaient restées jusqu'à présent dans la descendance de cette personnalité si fortement éprise d'art. Le musée Camille Claudel a également organisé une journée d'étude dédiée aux correspondances d'artistes le 19 octobre, jour anniversaire de la disparition de Camille Claudel, il y a 80 ans.

La seconde exposition, dont les commissaires sont Anne-Lise Desmas et Emerson Bowyer, a lieu à l'Art Institute de Chicago : elle rassemble presque soixante œuvres de l'artiste². Il s'agit de la seconde exposition monographique de Camille Claudel aux États-Unis, qui sera ensuite accueillie, au printemps 2024, par le J. Paul Getty Museum de Los Angeles³. Le catalogue de l'exposition, abondamment illustré, apporte quantité d'informations nouvelles et va devenir une référence solide pour les lecteurs anglophones.

La galerie Malaquais est heureuse de faire écho à cette actualité trépidante avec la parution du présent livret consacré à l'étude du groupe de l'*Abandon*, l'une des œuvres les plus abouties de Camille Claudel, créée au début de sa carrière, puis retravaillée dans les premières années du XX^e siècle. Cette parution accompagne la présentation d'*Abandon, petit modèle* par la galerie au Salon Fine Arts La Biennale (Paris, Grand Palais Éphémère, 22-26 novembre 2023).

Les recherches pour cette publication ont permis de découvrir dans les archives de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) un ensemble de treize lettres, adressées par Georges Lenseigne (1847-1925), amateur d'art fortuné, à son ami Jacques des Gachons (1868-1945), journaliste et romancier⁴. Parmi elles, huit sont datées entre septembre et décembre 1895 et font référence plus ou moins directement à Camille Claudel. Il y est question de l'acquisition par le musée de Châteauroux du tableau de Harrison appartenant à l'artiste et du don qu'elle fait de son grand groupe en plâtre *Sakountala* à ce même musée. Fier de la découverte de cette correspondance non encore étudiée, le Comité Camille Claudel va retranscrire l'intégralité des huit lettres apportant des informations sur Camille Claudel dans une prochaine publication numérique.

Notre étude sur l'*Abandon* n'a malheureusement pas pu intégrer les nouvelles réflexions sur l'œuvre de Chloé Ariot, publiées dans son essai « *Sakountala* in Three Acts »⁵. Mais ce remarquable texte est bien intégré à notre bibliographie.

Enfin, l'intérêt pour les transformations que Camille Claudel a donné à son groupe de *Sakountala*, du marbre de *Vertumne et Pomone* aux bronzes d'*Abandon*, n'est pas épuisé, bien au contraire. Le musée Camille Claudel annonce une exposition intitulée *Camille Claudel : autour de Sakountala* pour l'automne 2024⁶...

Camille Claudel (1864-1943)

Abandon, petit modèle, 1905

Épreuve en bronze à patine brune nuancée de vert, n°13

Modèle conçu en 1886-1888 et retravaillé en 1905 pour l'édition Blot (1905-1937)

Fonte au sable

Cachet de l'éditeur et numérotation (sur la base) : EUG.BLOT / PARIS / 13

Signé (sur la base) : Claudel

H. 43,1 x 39,6 x 17,5 cm

Provenance :

-Freeland Gallery, Londres ;

-1984, acquis du précédent par un collectionneur privé ;

-2023, 3 mars, Christie's Londres, vente du jour *Impressionnisme, Art moderne et Œuvres sur papier*, n°21612, lot n°431, acquis par la Galerie Malaquais.

Abandon, petit modèle en collections publiques :

-N°2 : musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine (inv.2010.1.23) ;

-N°6 : musée Pouchkine, Moscou (inv.Ck-239, 1948 / inv.MNZJ 2, 1919, acquis par Ivan Morozov à Eugène Blot pour 500 francs le 11 novembre 1913 / inv.GMNZI, 1923) ;

-N°9 : musée Sainte-Croix, Poitiers (inv.953.11.66, dépôt André Brisson 1953, legs André Brisson 1967) ;

-N°11 : Fondation Gianadda, Martigny, Suisse (pas de numéro d'inventaire, pas de date d'acquisition).

-L'œuvre sera incluse au *Catalogue critique de l'œuvre de Camille Claudel*, actuellement en préparation à la Galerie Malaquais sous la direction d'Ève Turbat, sous le n°2021-0458B.





Les trois temps de l'évolution d'un groupe¹

L'*Abandon*, *petit modèle* qui va être étudié ici appartient à un ensemble d'œuvres créées par Camille Claudel entre 1886 et 1905. Dans cette période de presque vingt ans, la sculptrice décline son sujet, un homme agenouillé devant une femme se penchant vers lui, en plusieurs versions. Trois seront présentées au public :

- La première version, *Sakountala*, plâtre plus grand que nature, est exposée au Salon de la Société des Artistes Français en 1888 ;

- La seconde version, marbre où la taille des figures correspond à la demi-nature, est présentée sous le nom de *Vertumne et Pomone* au Salon de la Société des Artistes Français de 1905 ;

- Enfin, la troisième version est éditée en bronze en deux tailles à partir de 1905 par Eugène Blot², le marchand de Camille Claudel, sous le nom d'*Abandon*. Elle est exposée au Salon d'Automne de 1905.

I. *Sakountala*, 1886-1888

A / Camille Claudel au milieu des années 1880

Au milieu des années 1880, Camille Claudel est une jeune femme d'une vingtaine d'années. Elle a pris des cours à l'académie Colarossi et partage un atelier avec d'autres jeunes sculptrices (Jessie Lipscomb, Florence Jeans, etc.) au 117, rue Notre-Dame-des-Champs. À cette adresse, avec ses compagnes, elle reçoit l'enseignement d'Alfred Boucher, puis d'Auguste Rodin. Dès 1882, elle expose au Salon³. Ce ne sont encore que des bustes : *La Vieille Hélène*, *Portrait de Mme B...*, *Giganti*, *Buste de jeune fille* et *Jeune Romain*. À partir de 1884-1885⁴, elle travaille dans l'atelier de Rodin. Camille Claudel et Rodin échangent avec intensité sur leur recherche artistique et leur passion intransigeante pour la sculpture les unit : ils deviennent amants. Alors que leur lien affectif reste caché du plus grand nombre, il nourrit leur émulation et leur créativité.

B / La genèse de *Sakountala*

Elle s'étend de 1886 à 1888 et a pu être reconstituée en partie grâce à des esquisses en terre cuite conservées, grâce à la correspondance de l'artiste avec la sculptrice anglaise Florence Jeans, et grâce à une photographie prise dans l'atelier du 117, rue Notre-Dame-des-Champs.

1. Les esquisses en terre cuite

Parmi les esquisses en terre cuite conservées, toutes datées vers 1886, deux ont toujours été reconnues comme de la main de Camille Claudel. Ces deux esquisses sont restées dans la descendance de Louise de Massary, la sœur de Camille Claudel, jusqu'en 2017.

- Ainsi, *Étude I pour Sakountala*⁵ peut être considérée comme la toute première ébauche pour le groupe. Elle se distingue par sa composition circulaire, animée de courbes et contre-courbes, que l'artiste ne retiendra finalement pas. L'homme, le roi Douchmanta, y apparaît grand et accablé d'un poids qui l'attire vers le sol, alors que sa femme, Sakountala, jaillit avec grâce vers lui⁶. Ils s'enlacent chacun avec un seul de leurs bras, le second reste ballant.

- *Étude II pour Sakountala*⁷ apparaît comme la deuxième pensée de l'artiste pour son groupe. Elle y trouve sa composition sur un plan. Cette fois, Sakountala est assise et Douchmanta, agenouillé devant elle : corps à corps, ils se tiennent enlacés chacun avec leurs deux bras.

Deux autres esquisses, qui appartiennent toutes les deux aux collections du musée Rodin depuis sa création, adoptent une écriture différente : leur modelé est moins riche de nuances, plus tubulaire. En 2005 et en 2014, elles ont été publiées par Antoinette Lenormand-Romain : celle-ci mettait en évidence la difficulté de les attribuer à Auguste Rodin pour *Le Baiser* ou à Camille Claudel pour

*Sakountala*⁸. Aujourd'hui, dans la base de données dédiée aux collections du musée Rodin, la paternité du *Baiser, esquisse*⁹ est conservée à Auguste Rodin et celle d'*Étude pour Sakountala*¹⁰, anciennement attribuée à Rodin, est donnée à Camille Claudel.

2. Les lettres de Camille Claudel à Florence Jeans

Ces esquisses en terre cuite précèdent le récit épistolaire que l'artiste fait de la longue réalisation du groupe, plus grand que nature, en terre glaise. Les lettres écrites par Camille Claudel à son amie Florence Jeans entre le 8 novembre 1886 et mars 1888 constituent un ensemble précieux : il donne un aperçu de sa manière de travailler à cette œuvre. Elle parle à six reprises de sa sculpture, toujours comme en passant au milieu d'autres sujets¹¹. Elle la nomme systématiquement « mon groupe », sans lui donner de titre. Elle explique qu'elle travaille avec un modèle femme le matin et un modèle homme le soir, qu'elle se voit contrainte de raccourcir ces vacances pour poursuivre son travail ou encore de revenir régulièrement à Paris afin de l'entretenir. En décembre 1887, son modèle homme rentre définitivement en Italie. Son départ inopiné contraint la sculptrice à des modifications qui la retardent. Enfin, en mars 1888, elle annonce que l'œuvre va être moulée¹². Alors que Camille Claudel a mis un an et demi à achever sa sculpture, le mouleur dispose d'à peine deux mois pour la mouler.

3. La photographie de William Elborne

Une photographie¹³ permet de visualiser une partie de la grande terre glaise. Elle a été prise en 1887 dans l'atelier du 117, rue Notre-Dame-des-Champs par William Elborne, le futur mari de Jessie Lipscomb, qui apparaît à l'arrière-plan de cette photographie. Au premier plan, Camille Claudel, juchée sur une sellette, est en train de travailler à la grande terre qui représente Sakountala : elle est fichée d'armatures et à ses pieds gisent les linges humides qui la recouvrent entre chaque séance afin qu'elle ne sèche pas. Un an auparavant, Auguste Rodin procède de même pour ses *Bourgeois de Calais* : il travaille chaque figure plus grande que nature dans la terre, puis les réunit pour composer son groupe.

C / Le sujet de *Sakountala*

1. Sakountala, une légende indienne

La sculpture de Camille Claudel représente le moment des retrouvailles du couple formé par Sakountala et Douchmanta. Il s'agit d'un sujet littéraire : « [...] les milieux cultivés de la fin du XIX^e siècle connaissent cette légende *Sakountala* (ou *Sacountalâ*), drame en sept actes du poète indien du V^e ou VI^e siècle, Kalidasa¹⁴. L'histoire de Sakountala, la « protégée des oiseaux », est une épopée. Elle est élevée par le sage Canoua, qui savait que des amours de Sakountala et du roi Douchmanta naîtraient le héros du Mahabhârata. Sakountala rencontre Douchmanta dans l'ermitage où elle est novice. Emplie du bonheur de leur union, elle n'entend pas l'appel d'un hôte. Elle est ainsi condamnée par ce dernier à ce que le roi ne la reconnaisse plus, sauf à ce que Douchmanta voit l'anneau de mariage qu'il lui a donné. Malheureusement, Sakountala perd cet anneau et Douchmanta la répudie alors

qu'elle est enceinte de leur enfant. Au dernier acte, l'anneau est retrouvé par un pêcheur et présenté au roi, qui part immédiatement à la recherche de son épouse. Il la retrouve au Nirvana et tombe à ses pieds. Elle lui dit : « Relevez-vous, mon époux ! Relevez-vous ! J'ai eu un époux si tendre... Le trésor de mes mérites était épuisé sans doute ? Autrement, je ne comprendrais pas ce qui est arrivé »¹⁵.

Camille Claudel puise donc dans le théâtre, mode d'expression auquel elle est sensible. Vers 1886-1887, son frère Paul Claudel écrit la pièce *L'Endormie* (première version), qui montre les méandres où entraînent les sentiments amoureux¹⁶. À la même période, chacun dans leur art, le frère et la sœur traitent de l'amour.

2. *Sakountala* et la thématique du couple

Le couple sculpté de Camille Claudel

Le sujet central de la sculpture de Camille Claudel est l'expression de l'amour idéal qui unit Sakountala et Douchmanta. Elle touche au sublime dans la délicatesse qui se dégage de ses personnages et fait pleinement ressentir la confiance que se portent les amants : celle-ci leur a permis de surmonter toutes les épreuves - qu'un public non averti n'a pas besoin de connaître pour apprécier l'œuvre. Bien après la création du groupe, Paul Claudel met en valeur la noblesse de sentiment et l'humanité qui irriguent le travail de sa sœur : « Dans le groupe de ma sœur, l'esprit est tout, l'homme à genoux, il n'est que désir, le visage levé, aspire, étreint avant qu'il n'ose le saisir, cet être merveilleux, cette chair sacrée, qui d'un niveau supérieur, lui est échue. Elle, cède, aveugle, muette, lourde, elle cède à ce poids qu'est l'amour, l'un des bras pend, détaché, comme une branche terminée par le fruit, l'autre couvre les seins et protège ce cœur, suprême, asile de la virginité. Il est impossible de voir rien à la fois de plus ardent et de plus chaste. Et comme tout cela, jusqu'aux frissons les plus secrets de l'âme et de la peau, frémit d'une vie indicible ! »¹⁷.

Paul Claudel est aussi conscient que sa sœur développe son style propre¹⁸, qui n'est pas du « sous-Rodin ». Elle choisit une composition plutôt rare chez le maître (sauf pour des bas-reliefs) : sur un seul plan, elle se déroule comme une frise, animée par un rythme régulier de courbes. Camille Claudel impose une lecture très frontale, avec pour seul accent la torsion de la cheville de Sakountala, en bas à gauche de la composition. Pourtant, comme la sculptrice cache le visage de Douchmanta en le recouvrant de celui de Sakountala, l'amateur est convié à aller explorer le dos de l'œuvre. Il parvient à y apercevoir le visage du roi qui paraît consumé de bonheur.

Cette composition très lisible, aux courbes bien dessinées, a peut-être inspiré Pierre Braecke (1858-1938) : il la reprend dans *Le Pardon*, exécuté en marbre vers 1893-1895¹⁹. Adrien Dalpayrat a peut-être aussi été inspiré par l'œuvre de Camille Claudel : son *Baiser* figure un homme agenouillé devant une femme²⁰.

Les couples sculptés d'Auguste Rodin

Avant que Camille Claudel ne crée *Sakountala*, Rodin a déjà conçu deux groupes figurant des couples s'embrassant : *Le Baiser* (vers 1881-1882), où un homme et une femme sont assis côte à côte et *Éternel Printemps* (vers 1884), où l'homme surplombe la femme agenouillée, dont le torse est cambré. En 1890, Rodin crée *Éternelle Idole* : là, l'homme agenouillé devant la femme rappelle le Douchmanta de Camille Claudel²¹. Mais l'émanation des couples de Rodin diffère complètement de ce qu'exprime la sculptrice, comme l'a bien relevé son frère Paul Claudel. Il critique la vision du couple proposée



par le maître dans *Le Baiser* : « l'homme s'est pour ainsi dire attablé à la femme, il est assis pour mieux en profiter, il s'y est mis des deux mains, et elle, s'applique de son mieux comme on dit en américain, à "deliver the goods" »²².

Le couple Auguste Rodin – Camille Claudel

Est-il raisonnable de chercher dans le groupe de *Sakountala* un reflet de la relation de Camille Claudel avec Rodin ? Celle-ci n'était certainement pas aussi solaire dans le quotidien que l'instant de bonheur pur exalté dans son grand groupe. En effet, partager la vie d'un sculpteur accédant à la célébrité, beaucoup plus âgé, ayant une compagne et un fils, et le faire en cachette de ses parents devait être assez complexe. Pourtant, Camille Claudel a peut-être connu, ou espéré, des éblouissements de félicité sans partage. Rodin lui écrit à cette époque : « Ma très bonne, à deux genoux, devant ton beau corps que j'étreins »²³. Il semblerait que Rodin s'inspire dans sa lettre du groupe qu'elle est en train de terminer et se mette à la place de Douchmanta. Dans la réalité, il ne devint jamais le fidèle mari de Camille Claudel : malgré l'étrange contrat qu'il signe à cette époque, par lequel il s'engage à l'épouser, il n'en fera rien et cela conduira à leur séparation²⁴.

D / L'exposition au Salon de la Société des Artistes Français de 1888

Le grand groupe en plâtre *Sakountala* est exposé au Salon de la Société des Artistes Français de 1888, qui ouvre ses portes le 1^{er} mai²⁵. C'est la seule œuvre que Camille Claudel envoie à cette édition²⁶. Elle se distingue de ses envois précédents : il ne s'agit plus de bustes, mais d'un groupe de deux figures plus grandes que nature. Le plâtre arbore fièrement sur la terrasse la signature de l'artiste, grande et bien visible, en lettres majuscules. Pour ce travail, elle reçoit une mention honorable et une dizaine de critiques mentionne *Sakountala* dans la presse²⁷. Ces critiques sont assez unanimes sur les qualités et les défauts de l'œuvre. Elles pointent quelques imperfections dans le modelé, qui seront corrigées dans l'œuvre définitive²⁸ ; elles se félicitent surtout de la force de son expression. Émile Cardon, dans le *Moniteur des Arts* du 19 juin, déclare : « C'est une œuvre passionnée et vivante, d'une grande poésie, exprimée fortement dans une langue sobre, claire, sans artifices, une œuvre d'une émotion communicative qui vous prend et vous retient. Du reste, le fait est à remarquer, les récompenses décernées l'ont été surtout à des œuvres qui se distinguent par un sentiment de modernité, de mouvement, de réalité et de vie »²⁹. Dans *L'Art*, le commentaire du critique Paul Leroi³⁰ sur le Salon est accompagné de la gravure d'un dessin de *Sakountala*, dessin exécuté par l'artiste d'après son groupe³¹. Longtemps introuvable, il est réapparu récemment en vente publique aux enchères³².

Après le Salon, le groupe de Camille Claudel séjourne dans son atelier et ce, jusqu'en 1895. C'est sûrement de cette période que datent les deux photographies anonymes conservées par le musée Rodin : l'une³³ permet de voir le visage de Sakountala et son pied droit qui se tord, l'autre³⁴ montre Sakountala de dos avec son bras qui pend et le tendre enlacement de son mari.

Le souhait de Camille Claudel est maintenant de transcrire son groupe dans la pierre³⁵. Le 27 octobre 1889, elle s'adresse au directeur des Beaux-Arts pour lui demander une « aide pour compléter ce groupe qui ne sera réellement fini que dans le marbre et pourra lui faire obtenir une récompense supérieure »³⁶. Mais sa requête est refusée, malgré l'appui de Rodin³⁷. Ce dernier semble lui suggérer quelques années plus tard, en 1892, de le faire fondre en bronze. Mais Camille Claudel lui répond en style télégraphique sur une carte postale : « Ne peut donner au bronze le groupe dont vous parlez avant d'en avoir la commande assurée »³⁸. Le grand groupe en plâtre de Sakountala récompensé au Salon de 1888 attend donc toujours dans l'atelier une commande de l'État... qui ne viendra pas et motivera certainement le fait que Camille Claudel s'en sépare pour le donner au musée de Châteauroux. À cette période, la sculptrice est déjà représentée dans les collections publiques françaises : depuis 1887, les Rothschild ont donné cinq de ses œuvres à différents musées, dont *Le Psaume*, buste issu de *Sakountala*³⁹. *Sakountala* est néanmoins le premier plâtre de l'artiste à entrer dans les collections publiques françaises.

E / Le don de *Sakountala* au musée de Châteauroux en 1895

Bien avant que *Sakountala* ne soit donné au musée de Châteauroux, Camille Claudel réemploie une partie de son groupe⁴⁰. Pour donner vie à la nouvelle œuvre qu'est *Le Psaume*, Camille Claudel utilise le moule de la tête de Sakountala. Elle y fait sûrement couler un plâtre, à moins qu'elle n'y estampe une terre. Par quelque procédé que ce soit, elle récupère le visage de Sakountala et l'entoure d'un drapé très travaillé pour évoquer la capuche d'une aube : elle crée ainsi *Le Psaume*, sculpture présentée au Salon bruxellois de La Libre esthétique de 1894⁴¹. Aujourd'hui, un seul exemplaire en bronze en est connu : il est conservé au musée Boucher-de-Perthes à Abbeville⁴².

Les circonstances du don au musée de Châteauroux sont exposées par Jacques Cassar dans son dossier Camille Claudel (1987, réédité en 2011⁴³) et par Francesca et Lucien Lacour dans leur monographie consacrée à Ernest Nivet (2018)⁴⁴. La découverte d'une correspondance entre Georges Lenseigne⁴⁵, grand amateur d'art de la région et membre de la commission du musée, et Jacques des Gachons, auteur consacrant de nombreux écrits au Berry, a permis d'affiner encore certains détails de cet épisode bien particulier⁴⁶.

En 1895, Camille Claudel, désargentée, se défait d'une grande marine intitulée *Solitude La nuit sur mer* exécutée par son contemporain Thomas Alexander Harrison (1853-1930) au profit du musée de Châteauroux pour la somme de 1000 francs⁴⁷. À cette occasion, Georges Lenseigne intervient pour que Camille Claudel fasse don au musée de son grand *Sakountala* en plâtre⁴⁸. *Le Journal du département de l'Indre* annonce le don dans ses colonnes le 10 octobre 1895⁴⁹ et la réception de l'œuvre au musée dans l'édition du 14-15 octobre⁵⁰. Il est bien précisé que le groupe perd un élément - le pied gauche de Douchmanta - lorsqu'il est monté au premier étage dans la salle d'honneur. Dans sa correspondance avec Jacques des Gachons, Georges Lenseigne reprend cette information dans une lettre du 17 octobre⁵¹ et indique dans celle du 22 octobre 1895⁵² que l'artiste lui a appris qu'elle ira en Touraine à la fin du mois : elle projette de passer à Châteauroux à son retour pour réparer l'accident qui s'est produit sur son plâtre de 500 kilos et voir sa présentation. L'emplacement de l'œuvre

est discuté dans l'édition du 11-12 novembre du *Journal du département de l'Indre*⁵³. Dans un courrier à Jacques des Gachons du 15 novembre 1895⁵⁴, Georges Lenseigne exprime sa colère et sa déception face à la manière dont le tableau de Harrison et le plâtre de Camille Claudel ont été appréciés au musée de Châteauroux, alors qu'il est l'instigateur de ces deux acquisitions. Le passage de l'artiste au musée est relaté dans le *Journal du département de l'Indre* des 18 et 19 novembre : Camille Claudel conseille de positionner son groupe dans l'un des angles de la salle⁵⁵.

C'est dans l'édition du 21 novembre que les lecteurs du *Journal du département de l'Indre* découvrent un article anonyme où l'œuvre est fortement critiquée : les faiblesses de sa réalisation sont épinglées, ainsi que la nudité et l'étreinte des deux amants, qui sont trouvées choquantes⁵⁶. Cette « Lettre d'un Bourgeois grincheux » donne deux autres éléments intéressants sur l'œuvre de Camille Claudel : elle explique que le don a été consenti contre la somme de 300 francs, somme qui a dû servir au transport de l'œuvre et au paiement du vernis appliqué pour la protéger. Au sujet de ce vernis, la « Lettre d'un Bourgeois grincheux » précise qu'il a été réalisé par « Danielli, gentilhomme florentin ». Il s'agit en fait de « J. Danielli », qui fait partie de l'entourage de Rodin et propose des travaux de « Durcissement, Métallisation et Décorations Artistiques du plâtre, procédés inaltérables⁵⁷ ». Dès le 23 novembre, Georges Lenseigne écrit à Jacques des Gachons pour lui expliquer que le mauvais article paru sur *Sakountala* est dû à trois membres de la Commission, dont le conservateur⁵⁸. Il pense que Camille Claudel n'est pas au courant de ce texte désastreux et que son groupe lui a coûté plus de 4.000 francs. Il rassemble les opinions des journaux de province et de Paris et ajoute que le peintre Detroy a beaucoup apprécié *Sakountala*. Il conclut sur le fait que les frais de patine ne seront vraisemblablement pas remboursés à l'artiste, soit « 165f environ d'après Danielli ». À la mi-décembre, un article en réponse paraît, qui bénéficie du soutien de trois critiques parisiens : Gustave Geffroy⁵⁹, Armand Silvestre et Armand Dayot⁶⁰. Cette défense de l'œuvre est suivie d'une « réponse » de « l'attaquant » de *Sakountala* quelques jours plus tard, qui y adopte une position d'apaisement, mais sans pouvoir s'empêcher de faire encore quelques remarques désobligeantes. Le 25 décembre, Jacques des Gachons publie dans *Le Voltaire*⁶² un beau texte sur les deux dons reçus par le musée de Châteauroux, à savoir le tableau de Harrison et la sculpture de Camille Claudel et le 31 décembre 1895, le *Bulletin du musée de Châteauroux* s'empresse de faire une publication sur les mérites du groupe de Camille Claudel⁶³.

En 1901, le *Bulletin* reprend en partie l'article de fond de Mathias Morhardt sur le parcours de l'artiste⁶⁴. Lorsque l'article de Paul Claudel, « Camille Claudel statuaire », paraît dans *L'Art décoratif* de 1913, une pleine page est consacrée à une photographie de l'œuvre⁶⁵. En 1921, les collections du musée municipal de Châteauroux quittent l'hôtel de ville et sont installées dans l'hôtel Bertrand, qui prend dès lors le nom de musée Bertrand. En 1942, le groupe se trouve dans la salle XXV⁶⁶ ; en 1972, il est stocké dans un hangar où il souffre de l'humidité et de divers dépôts. Aujourd'hui, en 2023, comme évoqué précédemment, l'œuvre est présentée dans le parcours du musée : sa surface est très détériorée et des manques importants sont à déplorer - Douchmanta n'a plus ni pied gauche, ni bras gauche et Sakountala aucun bras.

II. *Vertumne et Pomone*, 1903-1905

A / Métamorphoses et *Métamorphoses* d'Ovide

En 1888, Camille Claudel a donc exposé au Salon de la Société des Artistes Français un grand plâtre d'1m90. En 1905, elle présente à ce même Salon un marbre d'une hauteur de 91 cm (86 cm pour le groupe et 5 cm pour le socle) - auquel elle travaille depuis 1903 - et au Salon d'Automne, un bronze d'une hauteur de 62 cm. Les deux œuvres de 1905, à quelques petites variantes près, sont identiques à celle du Salon de 1888. Ce constat permet de formuler l'hypothèse suivante : la sculptrice a dû faire réduire son grand plâtre de *Sakountala* par la méthode des trois compas ou plus certainement par le procédé Collas avant de le donner au musée de Châteauroux⁶⁷. Cette hypothèse explique les changements d'échelle et de détails. Grâce à cette réduction, elle obtient une nouvelle œuvre en terre, qu'elle peut retravailler, mouler pour en faire un plâtre ou une terre, et encore changer d'échelle. Cette pratique des agrandissements et réductions était très fréquente dans l'atelier de Rodin, qui en avait régulièrement besoin pour ses marcottages⁶⁸.

Les variations observées entre *Sakountala*, *Vertumne et Pomone* et l'*Abandon* sont les suivantes :

- les terrasses des trois œuvres possèdent chacune une identité visuelle propre : celle de *Sakountala* évoque une pierre nue avec beaucoup de sobriété, celle de *Vertumne et Pomone* se caractérise par un raffinement extrême, où roches et végétaux sont décrits avec précision, celle de l'*Abandon* mêle également roches et végétaux, mais leur traitement est simplement esquissé ; la hauteur de chaque terrasse est sensiblement différente : celle de *Sakountala* est très haute, celle de *Vertumne et Pomone* un peu moins et les pieds de Vertumne s'enfouissent tout juste dans le marbre, alors que dans celle de l'*Abandon* les pieds de l'homme sortent amplement de la terrasse ;
- le torse de l'homme, aux côtes saillantes dans *Sakountala*, s'est étoffé dans *Vertumne et Pomone* et l'*Abandon* ; ses jambes laissées nues dans *Sakountala* se sont couvertes d'un drapé qui cache son sexe, la coiffure de l'homme connaît aussi des modifications dans les trois versions ;
- la coiffure de *Sakountala* évolue également : ses deux bandeaux sont remplacés par deux belles nattes pour *Vertumne et Pomone* et l'*Abandon*.

L'histoire de Vertumne et Pomone est relatée par Ovide dans ses *Métamorphoses*⁶⁹. La nymphe des jardins Pomone fuit toute relation amoureuse. Le dieu Vertumne, charmé par sa beauté, se transforme en vieille femme pour discuter avec elle et gagner sa confiance. Au moment où il reprend son apparence naturelle, Pomone est conquise. Antoinette Le Normand-Romain rappelle que le choix d'un sujet tiré des *Métamorphoses* ramène la sculptrice dans la sphère rodinienne, puisque le maître en a tiré nombre de sujets⁷⁰. Il est à noter également que le changement de titre pour une œuvre identique ou presque était monnaie courante chez Rodin⁷¹.

B / Le travail du marbre

Alors que dans « Les Artistes femmes au Salon de 1903 », Gabrielle Reval annonce l'envoi de *Vertumne et Pomone* au Salon de la Société des Artistes Français, il ne sera finalement pas exposé⁷². Dans cet article, l'artiste est photographiée en train de tailler son groupe en marbre : il est encore trop peu avancé pour être montré au Salon. La terrasse juste dégrossie est nettement visible sur le cliché, or, dans le groupe achevé, cette terrasse est riche de détails très soignés. En 1904, il est de nouveau question que le groupe en marbre soit présenté au public : un catalogue du Salon d'Automne le mentionne⁷³. Pourtant, il est possible que ce catalogue ne soit qu'une « première version », listant ce que les artistes pensaient envoyer au Salon d'Automne⁷⁴.

Un autre catalogue semble correspondre à ce que les artistes ont effectivement exposé, et constitue la « deuxième version » de ce catalogue⁷⁵. Dans ce catalogue, *Vertumne et Pomone* n'est plus mentionné et *La Fortune* apparaît comme le seul envoi de Camille Claudel à cette manifestation. Or, la presse relative au Salon d'Automne de 1904 ne parle que de *La Fortune*. En outre, dans sa correspondance du printemps 1905, Camille Claudel revient à plusieurs reprises sur le fait qu'elle est en train de terminer son groupe en marbre. Elle insiste sur le labeur physique que cela exige lorsqu'elle parle de son œuvre à Henri Lerolle : « Si vous voulez venir me voir, vous verrez le groupe que je suis en train de terminer à la sueur de mon front, prévenez-moi d'un mot »⁷⁶. Dans les deux courriers qu'elle adresse au critique Gustave Geffroy en mars et avril 1905, elle relate le combat qu'elle mène contre la matière, les souffrances physiques dont elle le paye et aussi ses préoccupations de perfectionniste⁷⁷. En avril de la même année, c'est à Eugène Blot qu'elle se confie. Dans un premier courrier, elle s'extasie du rendu qu'elle obtient : « Mon groupe en marbre devient merveilleux, on dirait de la nacre »⁷⁸. Dans un second, elle annonce : « Le méchant groupe dure toujours, mais cette fois j'en aperçois la fin ; il sera sûrement terminé pour le milieu de la semaine prochaine »⁷⁹.

C / La Comtesse Arthur de Maigret (1856-1910) ; le Salon de la Société des Artistes Français de 1905

Vertumne et Pomone est exposé au Salon de la Société des Artistes Français qui ouvre ses portes le 1^{er} mai au Grand Palais. Il est accompagné d'une autre œuvre, *La Sirène* en bronze éditée par Eugène Blot, qui est aussi montrée au public pour la première fois. La presse est unanime à louer le groupe de *Vertumne et Pomone*⁸⁰. Aucune réserve n'est faite sur son exécution comme cela avait été le cas pour *Sakountala* au Salon de 1888. C'est au contraire la maîtrise de la taille du marbre qui soulève l'enthousiasme des critiques. Comme sur les deux grands marbres d'Antoine Coysevox du musée du Louvre⁸¹, Camille Claudel a apposé sa signature en lettres majuscules sur la tranche de la terrasse - mais au dos de l'œuvre, alors que sur la tranche avant de la terrasse se lit le titre la sculpture, également en lettres majuscules. L'œuvre porte le numéro 1, en vert, sur le socle en marbre rouge qui met si bien en valeur son œuvre⁸². Avant même l'ouverture du Salon, Henry-Asselin se rend dans l'atelier de l'artiste et retranscrit ses propos : « Voilà pourquoi je passe mes jours à arrondir une hanche, à modeler un bras, à affermir un jarret. Voyez : j'y mets toute ma conscience, je m'applique de toute mon âme ; ces terres, ces cires perdues, je les ai façonnées avec un soin minutieux, avec un amour passionné.

Bien mieux : je fais moi-même mes marbres, vous en êtes témoin !...». Il ajoute ses propres réflexions : « C'est vrai ; elle « fait elle-même ses marbres », j'en fus, ce jour-là, témoin : et, certes, je puis affirmer que celui qu'elle travaillait de son ciseau habile, tout en me disant ces choses, était bien un petit chef-d'œuvre : pas un modelé, pas un reflet, si j'ose dire, - et je ne parle pas des lignes ! - qui ne fût rendu avec une finesse admirable de ciseleur ! »⁸³. C'est ensuite Maurice Hamel qui rend compte du Salon : « Au pied de cet escalier, un peu à l'écart, vous trouverez un chef-d'œuvre. C'est un groupe de marbre de dimensions moyennes ; c'est le *Vertumne et Pomone* de Mademoiselle Claudel. Sentiment passionné, goût exquis, exécution serrée, large et forte où l'on reconnaît, non le ciseau du praticien mais la main de l'artiste, tout concourt à faire de ce groupe une chose admirable autant qu'émouvante »⁸⁴. Gustave Geffroy défend ce nouvel avatar de *Sakountala* avec passion : « [...] il est certain qu'une œuvre telle que *Vertumne et Pomone*, de Mlle Claudel, peut consoler et enorgueillir l'artiste qui l'a conçue et exécutée. Ce groupe de deux figures est un chef-d'œuvre dans ce Salon, et il serait encore chef-d'œuvre dans un musée. Allez au Louvre voir certains beaux sarcophages de marbre nerveusement polis, vous reconnaîtrez la parenté de Mlle Camille Claudel. Aucun détail n'est abandonné, tout est admirable dans cette figure de Pomone à la tête renversée, si bien coiffée, aux bras pendants, avec de si jolies mains, et de cette figure de Vertumne, maigre et svelte. Et tous ces détails sont généralisés, subordonnés au même mouvement, groupés en un bloc vivant »⁸⁵. Même Paul Claudel mentionne brièvement l'œuvre : « et le marbre de ce Salon de 1905, si soyeux comme la peau même, qu'il égaye les mains avec l'œil »⁸⁶.

Dans le livret du Salon, il est précisé que *La Sirène* appartient à « M. Blot, éditeur » et que *Vertumne et Pomone* « Appartient à Mme la Comtesse de Maigret »⁸⁷. Avant l'ouverture du Salon, un échange de lettres entre le ministère des Beaux-Arts et l'artiste permet de comprendre que l'État pensait acquérir le marbre de *Vertumne et Pomone*. Mais Camille Claudel informe l'inspecteur des Beaux-Arts Henri Havard en mars 1905 que le groupe a été vendu à un amateur. Elle confirme cette information dans un courrier à Gustave Geffroy, daté de mai 1905⁸⁸. En parlant des amoureux de son groupe, elle note : « Mme de Maigret leur donnera la tranquillité qui leur est nécessaire ». À cette période, la Comtesse de Maigret et Eugène Blot comptaient parmi les solides soutiens de l'artiste de plus en plus isolée⁸⁹. Malheureusement, la relation de l'artiste avec la Comtesse, commencée vers 1896, connaît un arrêt brutal à peu près à cette période sans que la raison exacte en soit connue. Cet événement remet peut-être en cause l'acquisition réelle du groupe par la Comtesse⁹⁰.

D / Du Salon de la Société des Artistes Français de 1905 au musée Rodin : quelques incertitudes

Après l'exposition au Salon de la Société des Artistes Français de 1905, l'historique de *Vertumne et Pomone*, faute de documents, est assez flou. Si la Comtesse en est effectivement la propriétaire, il se trouve vraisemblablement dans son hôtel particulier du 22 rue de Téhéran. La Comtesse décède en 1910 et l'hôtel est vendu en 1913. Comment devient-il la propriété de Paul Claudel, alors que presque toutes les autres œuvres de Camille Claudel acquises par la Comtesse sont restées très longtemps dans sa descendance ou s'y trouvent encore ?⁹¹ Aucun élément de réponse à ce jour : il serait nécessaire de savoir si Paul Claudel avait des relations avec la famille Maigret. Si la Comtesse n'a finalement pas acquis *Vertumne et Pomone*, il paraît tout naturel que Paul Claudel s'en occupe dès l'internement



de sa sœur, comme de l'ensemble des œuvres de l'atelier⁹². Il délègue ce travail à son ami l'ambassadeur Philippe Berthelot⁹³. En 1927, une photographie montre Philippe Berthelot dans son intérieur avec la sculpture à l'arrière-plan⁹⁴. En 1929, elle apparaît sur une photographie d'ensemble du Salon d'entrée de M. et Mme Philippe Berthelot rue de Varenne⁹⁵. En 1943, dans le cadre de la mise en scène du *Soulier de Satin*, Paul Claudel adresse le conseil suivant à Jean-Louis Barrault : « Pour le sentiment, je voudrais que vous vous inspiriez d'un groupe magnifique en marbre de ma sœur Camille qui se trouve chez Madame Berthelot (13 bd. Des Invalides) et qu'elle vous montrera volontiers »⁹⁶. Le catalogue de l'exposition de 1951 au musée Rodin note par erreur que *Vertumne et Pomone* appartenait à « M^{me} Philippe Berthelot »⁹⁷. L'année suivante, en 1952, Paul Claudel fait don de l'œuvre au musée Rodin (Inv.S.01293), comme l'explique sa lettre du 26 février 1952 à Marcel Aubert, directeur du musée Rodin⁹⁸.

III. *Abandon*, 1905

A / Une édition en bronze par Eugène Blot

En 1905, Eugène Blot édite en bronze l'*Abandon*, en deux tailles différentes : 62 cm et 43 cm. Dans le catalogue de l'exposition Claudel-Hoetger de 1905 à la galerie Eugène Blot, le tirage d'*Abandon*, sans précision de taille, est noté comme prévu à 50 exemplaires⁹⁹. Pourtant, dans la partie du fonds Barbedienne des Archives Nationales, qui concerne la cession en 1937 par Eugène Blot de ses droits de fabrication à la Maison Barbedienne (Leblanc-Barbedienne & Fils), tous les documents indiquent que chacune des tailles est prévue à 25 exemplaires¹⁰⁰. Il est aussi spécifié qu'à cette date, Eugène Blot avait vendu 18 exemplaires pour la grande taille de 62 cm (N°1) et 14 pour la petite taille de 43 cm (N°2)¹⁰¹. Ce chiffre ne va plus changer, puisque la Maison Barbedienne n'arrive pas à vendre l'*Abandon*¹⁰². Il permet de réfléchir sur la durée de l'édition des *Abandon*, qui commence en 1905 et s'achève au plus tard en 1937. Elle s'est peut-être même terminée plus tôt. Si les œuvres ont été numérotées au fur et à mesure de leur fabrication, il faut remarquer que pour le petit modèle, le n°6 est déjà atteint en 1913. Pour le grand modèle, le n°8 est acheté en 1907 et la dernière épreuve, la n°18, est acquise fin 1922 – début 1923¹⁰³.

Le 17 décembre 1936, Eugène Blot écrit à Jules Leblanc-Barbedienne : « 6^{ème} L'*Abandon*. Groupe pathétique de 2 figures dont j'ai fait une réduction – les 2 modèles sont tirés à 25 épreuves¹⁰⁴. Des sculpteurs comme Hoetger et Bartholomé en acquièrent »¹⁰⁵. Ce courrier indique donc que l'*Abandon* est la 6^e œuvre de Camille Claudel éditée par Eugène Blot et que les pairs de la sculptrice appréciaient son œuvre au point de l'acheter. Il permet de savoir que Blot a fait réduire le groupe de 62 cm pour obtenir la taille de 43 cm. Mais Blot ne mentionne pas à qui il fait appel pour cette opération, alors qu'il précise bien, pour le groupe de *L'Âge mûr*, qu'il a confié ce travail « au réducteur de Rodin »¹⁰⁶.

Quatre épreuves d'*Abandon, petit modèle*, sont conservées dans des collections publiques.

- La première à être entrée dans une collection publique est l'épreuve n°6, en 1919. Elle a d'abord été acquise par Ivan Morozov auprès d'Eugène Blot pour 500 francs le 11 novembre 1913. Puis, les collections de Morozov ont été intégrées aux collections publiques et l'œuvre appartient au musée Pouchkine de Moscou (inv. MNZJ 2, 1919 / inv. GMNZI, 1923 / inv. Ck-239, 1948)¹⁰⁷ ;

- Le deuxième *Abandon, petit modèle* entré en collection publique est l'épreuve n°9, déposée au musée Sainte-Croix de Poitiers en 1953 par André Brisson, puis intégrée dans les collections en 1967 grâce son legs (inv.953.11.66).

- La troisième porte le n°11 et se trouve à la fondation Gianadda de Martigny en Suisse (pas de date d'entrée, pas de numéro d'inventaire)¹⁰⁸.

- La quatrième est l'épreuve n°2, entrée en 2010 dans les collections du musée de Nogent-sur-Seine, devenu depuis le musée Camille Claudel (inv.2010.1.23). Elle est exposée en 1997 à Mexico et à Sao Paulo, en 1999 à Reviers¹⁰⁹.

Une épreuve (son numéro demeure inconnu) appartenait à la collection de Jacques Ginépro en 1990¹¹⁰ ; l'épreuve n°1 est passée en vente publique aux enchères en 1997.

B / Le Salon d'Automne de 1905 et quelques expositions d'*Abandon* en France

La première exposition publique de l'*Abandon* a lieu au Salon d'Automne de 1905, qui se tient au Grand Palais du 18 octobre au 25 novembre. Le livret du Salon ne précise pas la taille de l'œuvre, mais donne le nom de son propriétaire : « M. Eug. Blot, Éditeur »¹¹¹. Une petite dizaine d'articles fait mention de l'œuvre, placée dans le Salon d'honneur¹¹², et l'accueille favorablement en louant son sujet et sa réalisation. Charles Morice s'émerveille de voir ce qui caractérise l'amour : « Je ne connais rien de plus touchant et de plus noble que le mouvement de cette femme en ce moment d'« abandon », rien de plus purement ému que cet embrassement de l'homme aux bras ouverts, avides et reconnaissants, qui reçoivent et qui donnent. Tout ce qu'il y a de sacré dans le geste de l'amour qui répond à l'amour, Mlle Claudel l'a mis dans cette œuvre magnifique, aux plis larges, aux détails habilement sacrifiés à l'effet de l'ensemble, et si vraie au delà de l'immédiat réalisme ! »¹¹³

La seconde présentation notable de l'*Abandon* a lieu tout de suite après la première, à la galerie Eugène Blot, pour l'exposition Claudel-Hoetger qui se tient du 4 au 16 décembre¹¹⁴. Une dizaine d'articles commentant cette exposition s'arrête sur l'*Abandon*, mais n'apporte pas beaucoup d'éléments nouveaux sur l'œuvre, sauf peut-être à relever des commentaires avec de beaux clichés sur les caractères masculins et féminins, comme « la femme impuissante à résister aux supplications du mâle »¹¹⁵, « cette abdication de volonté féminine »¹¹⁶ ou encore « toute la faiblesse féminine [qui] va se blottir dans la tendresse émue de l'homme »¹¹⁷. Seul le critique Pascal Forthuny, proche d'Eugène Blot, se détache étonnamment de ses confrères dans son commentaire : « *Abandon*, œuvre de pitié et de douleur, se compose selon une ligne si émouvante, un sens si profondément dramatique, que je l'aimerais voir gravée en frontispice à la feuille de garde d'une édition anthologique où seraient réunies les pages les plus poignantes de la tragédie grecque »¹¹⁸. Alors que la douleur ne se perçoit pas dans l'œuvre, les développements sur ce sentiment sont certainement induits par le titre de la sculpture, qui joue du double sens du mot abandon.

Au moment où l'œuvre ne fait l'objet d'aucune présentation spéciale, *Abandon, grand modèle* est acquis en 1907 par l'État. C'est une drôle d'ironie ! Ce groupe conçu par Camille Claudel entre 1886 et 1888, qui a vainement attendu une commande jusqu'au don du grand plâtre au musée de Châteauroux en 1895, une fois édité par Eugène Blot sous le nom d'*Abandon*, est finalement acheté par l'État. Voici les circonstances : Eugène Blot, qui a ouvert sa nouvelle galerie au 11 rue Richepanse le 11 avril 1907, y présente une exposition Pissarro du 27 mai au 15 juin. Le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts Étienne Dujardin-Beaumetz la visite et remarque les bronzes proposés à la vente par la galerie. Il acquiert alors pour le compte de l'État un *Torse* de Hoetger et un *Abandon, grand modèle* (dit *Vertumne et Pomone* dans la presse¹¹⁹), exemplaire n°8, pour la somme de 600 francs. Il semble que le sous-secrétaire avait déjà cette acquisition en projet lors de l'exposition de décembre 1905¹²⁰. Depuis 1933, l'*Abandon* n°8 est déposé au musée municipal de Cambrai¹²¹.

Après l'acquisition de l'État, le modèle d'*Abandon* est présenté en 1908 dans une exposition intitulée *Quelques artistes modernes*, qui est visible salle Chauchat¹²² dans le 9^e arrondissement de Paris du 3 au 25 février, puis à la galerie Eugène Blot¹²³ dans le cadre d'une présentation dédiée à cinq femmes artistes, du 1^{er} au 24 décembre. Lorsque Camille Claudel est internée, son neveu Jacques de Massary et son épouse Cécile, née Moreau-Nélaton, acquièrent à la fin de l'année 1922 ou au début de l'année 1923, certainement auprès d'Eugène Blot, un grand bronze d'*Abandon*¹²⁴.

C / Les expositions d'*Abandon* hors de France

Abandon est une œuvre qui connaît très tôt un rayonnement international et tout d'abord en Italie. En 1911, à l'occasion de l'exposition célébrant le cinquantenaire de l'indépendance italienne, deux épreuves d'*Abandon*¹²⁵ sont exposées sur les deux sites de la manifestation, c'est-à-dire à Rome et à Turin. L'*Abandon* de Rome est accompagné de *La Sirène* et celui de Turin de *La Valse*. Après l'Italie, c'est la Suisse qui accueille une épreuve d'*Abandon* pour l'exposition Französische Kunst (Art français) à la Kunsthaus de Zürich en 1913¹²⁶. Il s'agit de la seule œuvre de l'artiste visible dans cette manifestation. Enfin, le Japon présente en 1922 un *Abandon*, dans le cadre d'une exposition d'art français contemporain à Tokyo. C'est la seule œuvre de l'artiste exposée alors, mais lors de l'édition suivante en 1923, sont présentées *La Sirène* et *L'Âge Mûr*¹²⁷. Dans ces trois expositions où figure l'*Abandon*, des œuvres de Rodin et d'autres grands sculpteurs comme Maillol, Bourdelle, Desbois, etc. sont toujours présentes : les œuvres de Camille Claudel y sont reconnues comme leurs égales. La question qui se pose naturellement est de savoir qui s'est occupé de la promotion des œuvres de la sculptrice à l'étranger. Pour l'Italie, Eugène Blot laisse entendre qu'il a été sollicité par les organisateurs¹²⁸ ; pour la Suisse, aucun élément de réponse n'est encore possible ; enfin, pour le Japon, Françoise Gaborit évoque un possible partenariat entre le marchand Hermann d'Oesnitz et Bernheim-Jeune¹²⁹. La galerie Bernheim-Jeune étant voisine de celle d'Eugène Blot, il est probable que ce dernier ait suivi cette exposition japonaise de très près. Cela est d'autant plus probable qu'il semble avoir relativement bien connu Paul Claudel, qui était alors ambassadeur au Japon¹³⁰.

D / Une dernière transformation du personnage féminin du groupe de Camille Claudel :

Niobide blessée, 1906-1907

Vers 1905-1906, Camille Claudel commence à sombrer dans la maladie et n'est plus en mesure de créer de nouvelles sculptures. Eugène Blot la soutient de son mieux en menant une politique d'édition de ses œuvres et en démarchant l'État pour solliciter des commandes à la sculptrice. C'est dans ce contexte que Camille Claudel reprend en 1906 la figure féminine de son groupe¹³¹ pour créer, avec quelques rares modifications, la *Niobide blessée* (H. 88 cm). Ainsi, la jeune femme abandonnée à l'amour devient une figure superbe et émouvante, touchée à mort par une flèche la transperçant, faisant ainsi tristement écho à la destinée de l'artiste. L'inspecteur général des Beaux-Arts Armand Dayot écrit dans son rapport du 15 décembre 1907 : « L'œuvre est belle, et je ne pouvais en la regardant, que me réjouir de l'avoir trouvée toute faite dans l'atelier de l'artiste et de ne pas lui avoir commandé une sculpture nouvelle que, présentement il lui est impossible d'exécuter. »¹³² La commande de l'État sera effective pour un plâtre (Bejaia (Algérie), musée) et un bronze (Poitiers, musée Sainte-Croix, Inv. D 985-1-1).



Un chef-d'œuvre de Camille Claudel

L'appréciation du groupe de Camille Claudel a fluctué entre sa première présentation au Salon en 1888 et les suivantes en 1905. À ces débuts, *Sakountala* est admiré pour sa puissance expressive, mais la critique relève quelques maladresses dans le modelé. En 1905, la version en marbre fait l'unanimité par sa maîtrise technique et Maillol admire le fait que Camille Claudel, contrairement à la majorité des sculpteurs, travaille elle-même ses pierres et ses marbres¹³³. Le marbre de *Vertumne et Pomone* est qualifié de chef-d'œuvre à plusieurs reprises, entre autres par Henry-Asselin, Maurice Hamel et Gustave Geffroy, alors que l'*Abandon* permet aux commentateurs de s'interroger sur les rôles féminin et masculin dans cette étreinte. C'est l'*Abandon* qui est la première œuvre de Camille Claudel achetée par l'État, grâce au travail de son marchand et éditeur Eugène Blot.

Au contraire des autres groupes de l'artiste, l'*Abandon* est le seul qui soit parfaitement solaire, où calme et félicité irradient. Il n'y a absolument « rien d'absent qui [...] tourmente¹³⁴ », la plénitude est concentrée dans un instant suspendu.

Si l'œuvre n'a pas été commandée par l'État, elle a pu s'incarner dans le marbre, peut-être grâce au mécénat de la Comtesse de Maigret, et trouver une diffusion assez large dans le bronze, grâce à l'éditeur Eugène Blot. L'appel lancé par Mathias Morhardt en 1898 a finalement été entendu : « Œuvre de début, *Sakountala* est une œuvre de maître. Elle porte les signes d'élection. [...] Un jour, les admirateurs de Mademoiselle Camille Claudel l'iront chercher dans la retraite où il se trouve, ce beau groupe, et le placeront triomphalement parmi les plus purs chefs-d'œuvre de ce siècle »¹³⁵.



Notes

Préface : Camille Claudel à l'automne 2023

1. L'exposition a lieu du 16 septembre 2023 au 7 janvier 2024.
2. La galerie Malaquais a prêté le groupe *Rêve au coin du feu*, cat. n°52.
3. L'exposition a lieu du 7 octobre 2023 au 19 février 2024 à l'Art Institute de Chicago, puis du 2 avril au 21 juillet 2024 au J. Paul Getty Museum de Los Angeles.
4. Cet ensemble, acheté à la Librairie *Traces écrites* à la date du 19 février 2011, fait depuis lors partie des collections de l'INHA.
5. in Emerson Bowyer, Anne-Lise Desmas (sous la direction de), *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Chicago, Art Institute, 7 octobre 2023 – 19 février 2024, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2 avril – 21 juillet 2024], Los Angeles-Chicago, J. Paul Getty Museum- the Art Institute of Chicago, 2023, p. 152-169.
6. L'exposition est programmée du 14 septembre 2024 au 12 janvier 2025.

Les trois temps de l'évolution d'un groupe

1. « Groupe » est le mot employé par Camille Claudel pour désigner son oeuvre dans ses lettres à son amie Florence Jeans. Voir I/B/2.
2. Élisabeth Lebon et Ève Turbat préparent un ouvrage sur Eugène Blot (1857-1938), marchand d'art et éditeur. Voir le texte de Catherine Chevillot, « Prenez la main que je vous tends » Eugène Blot, du milieu des fabricants de bronze à celui des galeries », in 2005 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE QUÉBEC-DETROIT-MARTIGNY, p. 260-273.

I. *Shakountala*, 1886-1888

3. 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 339.
4. Dans 2017 RIVIÈRE, p. 136-137, c'est novembre 1885 qui est retenu pour le début de son travail « comme praticien dans l'atelier de Rodin rue de l'Université ».
5. Paris, musée Rodin, inv. S. 06772, œuvre entrée dans les collections du musée Rodin en 2017.
6. 2019 CHEVILLOT-LANCESTREMÈRE, n°89.
7. Paris, musée d'Orsay, inv. RF MO S 2017 4, œuvre entrée dans les collections du musée d'Orsay en 2017.
8. 2005 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE QUÉBEC-DETROIT-MARTIGNY, p. 102-103 et 2014 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE ROUBAIX, p. 54-55.
9. Paris, musée Rodin, inv. S.06418.
10. Paris, musée Rodin, inv. S.00235.
11. Lettres à Florence Jeans, in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON : 1/ **8 novembre 1886**, n°20, p. 41-43 : « Je travaille maintenant à mes deux grandes figures plus que grandeur nature et j'ai deux modèles par jour ; femme le matin et homme le soir » ; 2/ **16 avril 1887**, n°27, p. 48-49 : « J'ai beaucoup travaillé cette année et mon groupe avance ; je crois que je prendrai très peu de vacances avant que je l'aie terminé » ; 3/ **6 juillet 1887**, n°29, p. 51-52 : « Quant à moi, je resterai à Paris très tard à cause de mon groupe qui n'est pas fini et que je n'ose laisser sans moi. Il fait extrêmement chaud ici, surtout dans l'atelier et je vous assure qu'il me faut beaucoup de courage pour ne pas partir à la campagne avec ma famille le 15 Juillet » ; 4/ **31 juillet 1887**, n°31, p. 52-53 : « Je suis en ce moment à Compiègne chez mon père et j'avais pris mes arrangements pour passer ici le reste des vacances ; comme mon groupe n'est pas fini, je vais à Paris tous les quinze jours pour l'entretenir ; j'ai beaucoup d'embarras de toute espèce, c'est ce qui me fait hésiter à vous répondre tout de suite, mais vous me connaissez assez pour savoir que je ferai tout mon possible pour aller vous voir. » ; 5/ **25 décembre 1887**, n°39, p. 59-60 : « Je travaille toujours à mon grand groupe qui avance assez bien mais j'ai eu l'ennui de voir mon modèle d'homme partir en Italie et... y rester. De sorte que je suis obligée de faire bien des changements qui sont longs et coûteux » ; 6/ **6 mars 1888**, n°40, p. 60-61 : « On va mouler mon groupe ces jours-ci je vous enverrai la photographie ».
12. Camille Claudel déménage en janvier 1888 au 113, boulevard d'Italie - aujourd'hui boulevard Auguste Blanqui (Paris, 13^e arrondissement) pour quitter sa famille. Rodin loue ce lieu pour elle et il loue également au 68, boulevard d'Italie un lieu nommé La Folie Neubourg ou Le Clos Payen pour eux deux. Françoise Magny note que la grande terre crue piquée d'armatures a été déménagée au 113, boulevard d'Italie (2017 CATALOGUE MUSÉE NOGENT-SUR-SEINE, p. 367). Il paraît aussi possible qu'elle soit restée au 117, rue Notre-Dame-des-Champs jusqu'à l'intervention du mouleur. Camille Claudel a peut-être définitivement quitté cet atelier juste après.
13. Paris, Musée Rodin, inv. Ph.01773.
14. 2011 ARNOUX 1, p. 125. Voir aussi 2003 LEBLANC, p.23-29. Claudine Leblanc explique les différences entre le texte de Kalidasâ et le livret écrit par Théophile Gautier. Elle souligne le fait que la *Sakountala* de Camille Claudel est une ode à l'amour conjugal, suivant en cela le texte de Kalidasâ.
15. 2011 ARNOUX 1, p. 126. Selon les sources consultées, l'histoire de Sakountala connaît des variantes : il est parfois dit que Sakountala fuit Douchmanta lorsqu'il ne la reconnaît pas, ou encore que Sakountala retrouve l'anneau.

16. « Farce symboliste, *L'Endormie* se déroule dans une atmosphère féerique, poétique et bouffonne proche du *Songe d'une nuit d'été* », extrait du résumé de *L'Endormie* par Sever Martinot-Lagarde sur le site de la Société Paul Claudel (<https://societe.paul-claudel.net/oeuvre/lendormie>).
17. 1951 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS, p. 5-6.
18. Paul Claudel, « Ma sœur Camille », in 1951 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS : « L'enseignement précieux de Rodin ne fit que l'éveiller à ce qu'elle savait et lui révéler sa propre originalité. »
19. Œuvre signalée par Hélène Pinet.
20. Un exemplaire est passé en vente publique aux enchères en 2005 et un en 1991, mentionné dans le catalogue raisonné 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA (p. 96-97).
21. Antoinette Le Normand-Romain note : « C'est ainsi que l'on a toujours vu, à juste titre, un écho du *Sakountala* (cf. *L'Abandon*, cat. 30) de Camille Claudel dans *L'Éternelle Idole* (cat. 31) » in 2004 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION BARCELONE, p. 13 (en espagnol) et p. 190 (en anglais).
22. 1951 CATALOGUE EXPOSITION PARIS, p. 5-6.
23. Lettre d'Auguste Rodin à Camille Claudel, s.d. [1886 ?], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°18, p. 37-39.
24. Lettre d'Auguste Rodin à Camille Claudel, 12 octobre 1886, in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°19, p. 39-41.
25. La date de fin du Salon n'est pas inscrite dans le livret.
26. Elle figure dans le livret sous le numéro 3930. Voir 1888 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS, p. 316.
27. Les archives du musée Rodin conservent une lettre de félicitations à Auguste Rodin pour la récompense de Camille Claudel. Gaston Lecreux écrit au maître le 1er juin 1888 : « Cher illustre maître, j'apprends par les journaux la récompense décernée par le jury de l'exposition à votre élève Camille. Ma première pensée est de vous en attribuer tout le mérite... » (Archives du musée Rodin, dossier LEC-3730 Gaston LECREUX).
28. Une caricature de Stop dans le *Salon humoristique illustré* (p. 70) donne un sous-titre à l'œuvre : « le mariage de l'homme squelette avec la fille de Quasimodo ».
29. 1888 CARDON, p. 216.
30. Au sujet de Léon Gauchez, alias Paul Leroi, voir le texte d'Ingrid Goddeeris, « Léon Gauchez (1825-1907), aide et confident de Camille Claudel », in 2014 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE ROUBAIX, p. 19-21.
31. 1888 LEROI, p. 213. Le nom du graveur est A. Barret.
32. Christie's Paris, Live Auction 22433, *Art Impressionniste et Moderne*, 4 avril 2023, lot n°31.
33. Paris, Musée Rodin, inv. Ph.02218.
34. Paris, Musée Rodin, inv. Ph.02217.
35. Camille Claudel explique à Florence Jeans : « Je vous ai dit sans doute que j'ai eu une récompense au Salon pour mon groupe, je vais probablement le faire en pierre maintenant » (2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°45, p.64-67).
36. Lettre de Camille Claudel au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 27 octobre 1889, in 2014 GAUDICHON-RIVIÈRE, n°54, p. 75-77.
37. Voir 2001 GAUDICHON-RIVIÈRE, p. 94.
38. Lettre de Camille Claudel à Auguste Rodin, s.d. [automne 1892], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°69, p.89-90.
39. Entre 1887 et 1894, les cinq œuvres données à des musées par les Rothschild sont : 1/ *Buste de Louise Claudel (future Mme de Massary)* – 1886, bronze, don de la baronne Nathaniel de Rothschild en 1887 au musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand (Inv. 894.327.2) ; 2/ *Giganti* ou *Tête de brigand* – 1885-1892, bronze, don Alphonse de Rothschild en 1891-1892 au musée des Beaux-Arts de Lille (Inv. Sc. 15) ; 3/ *Buste de Louise Claudel (future Mme de Massary)* – 1886, terre cuite, don Léon Gauchez (?) en 1892 au musée des Beaux-Arts de Lille (Inv. Sc. 80) ; 4/ *Buste de Charles Lbermitte* – 1889, bronze, don Alphonse de Rothschild en 1893 au musée Ingres, Montauban (Inv. MI.893.2) ; 5/ *Le Psaume* ou *La Prière* – 1889, bronze, don Alphonse de Rothschild en 1893 au musée Boucher-de-Perthes, Abbeville (Inv. 1893.5.1).
40. Sur ce remploi, voir dans 2014 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE ROUBAIX, les commentaires d'Antoinette Le Normand-Romain (p. 37) et Anne Rivière (p. 226).
41. Voir n°96 p. 11 in 1894 CATALOGUE EXPOSITION SALON BRUXELLES, le matériau n'est pas précisé. Sur *Le Psaume*, voir 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, cat. n°31, p. 106-107.
42. Inv. n°1893.5.1. Pour plus de précisions sur sa date d'entrée dans les collections, voir 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 106-107.
43. 2011 CASSAR, p. 127-135.
44. 2018 LACOUR, p. 105-108.
45. Pour plus de renseignements sur Georges Lenseigne, voir 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, p. 89, note 2 ; 2018 LACOUR, p. 42.
46. Il semble que cette correspondance n'a pas été utilisée jusqu'à présent dans les études claudéliennes. Acquisée en 2011, elle fait désormais partie du fonds d'archives de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA).
47. L'acquisition du tableau de Thomas Alexander Harrison par le musée de Châteauroux est relatée dans les comptes-rendus des séances des 17 mars, 7 avril, et 5 mai 1895 du *Bulletin du musée municipal de Châteauroux*. Voir aussi 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 95, p. 97 ; 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, p. 89, p.109-110. Dans une lettre du 12 septembre 1895 adressée à Jacques des Gachons, Georges Lenseigne évoque la difficile réception du tableau au musée de Châteauroux (Paris, INHA, Autographes 180, 62, 5). Le montant de 1000 francs est mentionné dans le *Journal du département de l'Indre* du jeudi 21 novembre 1895 (L'original conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, n'est pas consultable. Voir la transcription du document dans 2011 CASSAR, p. 130). L'œuvre de grandes dimensions (H. 144 x L. 208 cm avec le cadre, inv. 4911), qui avait été exposée au Salon de 1890, est maintenant présentée en face de Sakountala au musée de Châteauroux.
48. Le don de *Sakountala* est relaté dans la séance du 6 octobre 1895 publié dans 1900 JOUVE, p. 95 : « M. Georges LENSEIGNE, sociétaire du Musée, se présente comme mandataire de Mlle Claudel, sculpteur, à Paris, et offre, de sa part, en considération que l'Administration du Musée a faite du tableau de M. Harrison dont elle était détentrice, un groupe en plâtre de deux personnages, mari et femme, se rapportant à un des épisodes du drame sanscrit de *Kālidāsa*, intitulé *Sakountala* ; il ajoute que cette artiste doit en avoir mis la caisse au chemin de fer ».
49. 1895 ANONYME 1 : « Un don au musée », in *Journal du département de l'Indre*, 10 octobre 1895. L'original conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, n'est pas consultable. Voir la transcription du document dans 2011 CASSAR, p. 127-128
50. 1895 ANONYME 2 : « Réception au musée », in *Journal du département de l'Indre*, 14-15 octobre 1895.

L'original conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, n'est pas consultable.

Voir la transcription du document dans 2011 CASSAR, p. 128.

51. Paris, INHA, Autographes 180, 62, 8.

52. Paris, INHA, Autographes 180, 62, 9.

53. 1895 ANONYME 3 : « Sans titre », in *Journal du département de l'Indre*, 11-12 novembre 1895.

L'original conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, n'est pas consultable.

Voir la transcription du document dans 2011 CASSAR, p. 128.

54. Paris, INHA, Autographes 180, 62, 10.

55. 1895 ANONYME 4 : « Mlle Claudel à Châteauroux », in *Journal du département de l'Indre*, 18-19 novembre 1895.

L'original conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, n'est pas consultable. Voir la transcription du document dans 2011 CASSAR, p. 128-129.

56. 1895 ANONYME 5 : « Tribune publique : Lettre d'un bourgeois grincheux », in *Journal du département de l'Indre*, 21 novembre.

L'original conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, n'est pas consultable.

Voir la transcription du document dans 2011 CASSAR, p. 129-131.

57. Voir la notice d'Antoinette Le Normand-Romain sur le buste de Danielli exécuté par Auguste Rodin en 1882 (2004 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION BARCELONE, cat. 6, p. 44) et la notice d'Hélène Marraud, qui reprend la précédente, dans 2007 CATALOGUE MUSÉE PARIS, p. 295.

58. Paris, INHA, Autographes 180, 62, 11.

59. Dans sa lettre du 16 décembre 1895 adressée à Gustave Geffroy, Auguste Rodin le remercie de son soutien au *Sakountala* de Camille Claudel. Voir 1985 RODIN, p. 158.

60. 1895 ANONYME 6 : « Autour d'une œuvre d'art », in *Journal du département de l'Indre*, 16-17 décembre 1895. L'original conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, n'est pas consultable. Voir la transcription du document dans 2011 CASSAR, p. 131-133.

61. 1895 ANONYME 7 : « Tribune publique : Lettre d'un bourgeois grincheux », in *Journal du Centre*, 18 décembre 1895. L'original conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote JO-86192, n'est pas consultable. Voir la transcription du document dans 2011 CASSAR, p. 133-135.

62. 1895 DES GACHONS, p. 2. Dans sa lettre du 21 décembre 1895 à Jacques des Gachons, Georges Lenseigne lui indique qu'il est bien informé de cet article à paraître (Paris, INHA, Autographes 180, 62, 13).

63. 1895 JOUVE, p. 111-118.

64. 1901 MORHARDT, p. 351-365. La première parution du long article de Mathias Morhardt sur Camille Claudel date de 1898 (voir 1898 MORHARDT, p. 709-755).

65. Deux remarques sur cette pleine page : la légende de la photographie est erronée, puisqu'il s'agit d'un plâtre, et non d'un bronze.

Il est difficile de savoir de quand date la photographie de l'œuvre : elle a pu être prise avant son envoi au musée de Châteauroux ou après la restauration de l'œuvre par Camille Claudel. En tout cas, le pied gauche de Douchmanta est intact. 1913 CLAUDEL, p. 17.

66. 1942 CATALOGUE MUSÉE CHÂTEAUROUX, p. 88. Le catalogue de Joseph Beulay de 1910 n'indique pas, quant à lui, l'emplacement de l'œuvre à cette date. Voir 1910 BEULAY, p. 103.

II. *Vertumne et Pomone*, 1903-1905

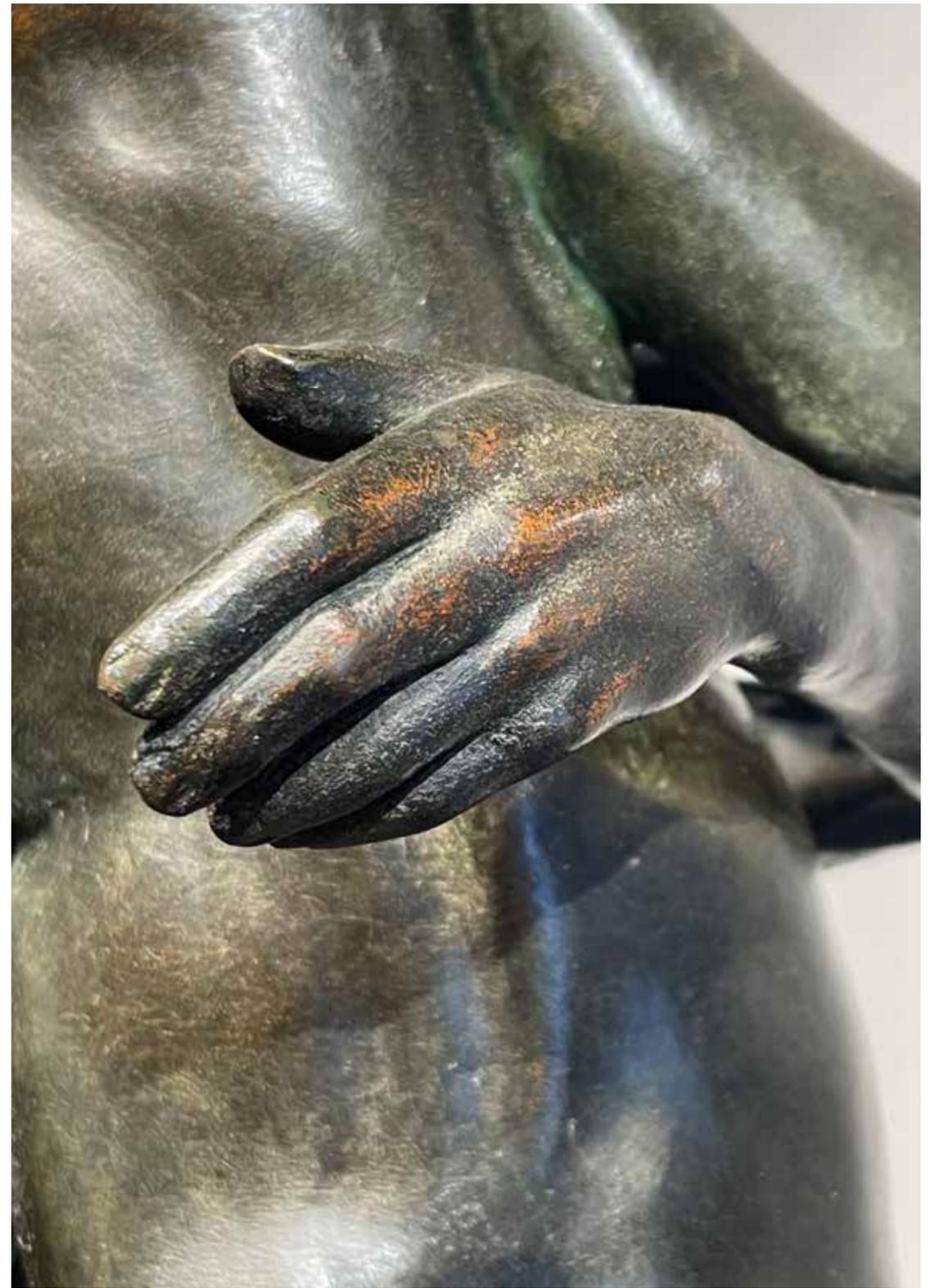
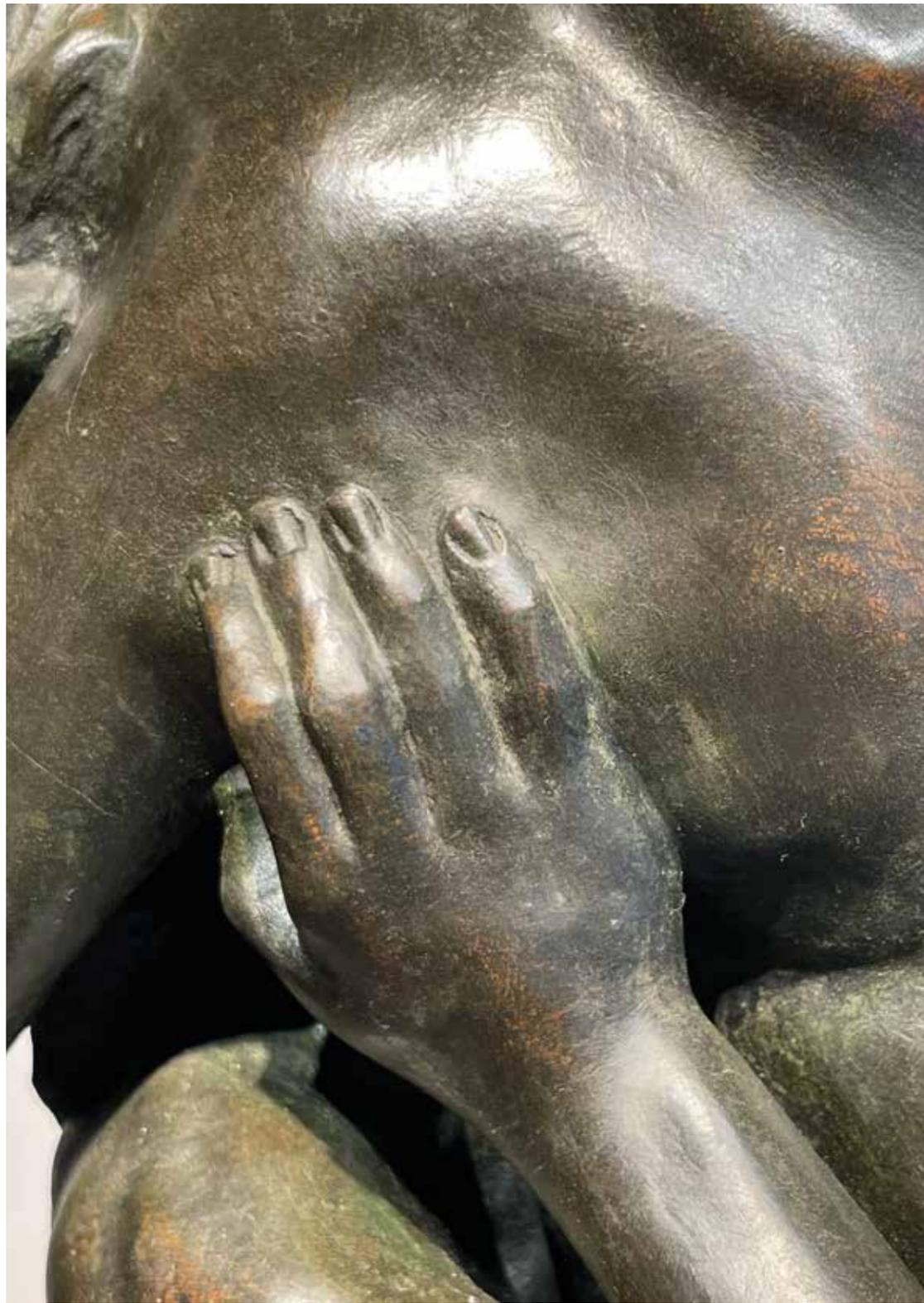
67. La surface du grand plâtre présente au moins un clou, élément indispensable utilisé pour le travail aux trois compas, comme pour le procédé Collas, adaptation du pantographe inventée par Achille Collas en 1836. Sur ce procédé, voir 2000 BAUDRY, p. 83-84.
68. L’un des agrandisseurs-réducteurs qui a travaillé avec Rodin est Henri Victor Gustave Lebossé (1845-1922). Praticien chargé d’exécuter l’agrandissement et la réduction de ses modèles, il travaille avec le maître dès 1890 puis, exclusivement à partir de 1894. Il utilise le procédé Collas. Trois lettres conservées dans les archives du musée Rodin (LEB-3708 Henri Victor Gustave LEBOSSÉ 1894-1900) adressées par Lebossé à Rodin à la fin 1897 et au début 1898 parlent de Camille Claudel. Dans les deux premières, Lebossé cherche à la voir, mais n’y parvient pas pour diverses raisons. Dans la dernière, il indique que Camille Claudel lui a retiré un travail (lequel ?) qu’il n’avait pas même commencé.
69. Voir aussi 2002 GRIMAL, p. 389 et p. 475.
70. 2004 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION BARCELONE, cat. 30, p. 74.
71. Danielle Arnoux livre une réflexion très poussée sur « la logique » qui détermine les changements de titres des œuvres de Camille Claudel, dans 2011 ARNOUX 1, p. 117-120.
72. 1903 LEPAGE-REVAL-RIVIÈRE, p. 520-521.
73. Dans l’exemplaire du catalogue de 1904 (1904 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS) conservé dans la bibliothèque du J. Paul Getty Center (The Getty Center Library, https://archive.org/details/cataloguedesouvvr1904salo/page/150/mode/2up?q=Claudel), *Vertumne et Pomone (groupe marbre)* apparaît sous le n°1730 p. 151 et *La Fortune (statuette bronze)* sous le n°1731, p. 152. Il est précisé que le bronze appartient à Eugène Blot, alors qu’aucun propriétaire n’est donné pour le marbre. Faut-il en déduire que la Comtesse de Maigret projette d’acquérir le marbre peu de temps avant son exposition au Salon de 1905 ?
74. Par exemple, dans la 1ère version, l’envoi du sculpteur Descomps se compose d’une statuette en plâtre, *Portrait de M. B… avocat à la cour d’appel*. Dans la 2° version, l’envoi du sculpteur Descomps se trouve augmenté d’un n°bis qui correspond au marbre de la statuette précitée. On peut donc penser qu’il a suffisamment avancé son travail pour présenter le plâtre et le marbre.
75. Voir la base Salons sur le site du musée d’Orsay : http://salons.musee-orsay.fr/.
76. Lettre de Camille Claudel à Henri Lerolle, s.d. [printemps 1905 ?], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°229, p.226-228.
77. Voir 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°277, p. 222-224 : « De plus j’ai mon groupe à finir et des démarches à faire au Salon pour la faire placer » ; n°233, p. 232 : « Mon cher Geffroy, il est inutile de vous dire que depuis l’autre jour je suis encore en train de tousser et d’éternuer tout en polissant avec rage le groupe destructeur de ma tranquillité : c’est avec des yeux larmoyants et des raulquements [sic] convulsifs que je termine les cheveux de Vertumne et Pomone : Espérons malgré ces différents accidents, qu’ils seront terminés d’une façon logique et comme il faut qui convient à des amoureux parfaits ».
78. Lettre de Camille Claudel à Eugène Blot, s.d. [avril 1905 ?], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°234, p. 232-233.
79. Lettre de Camille Claudel à Eugène Blot, s.d. [avril ? 1905], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°237, p. 236-237.
80. Une petite dizaine d’articles parle du groupe. Seul bémol dans ce concert de louanges : certains critiques voient toujours une expression trop marquée par l’influence de Rodin.
81. Antoine Coysevox (1640-1720), *Mercur*e à cheval sur Pégase (MR 1822) et *La Renommée à cheval sur Pégase* (MR 1824), marbre, H. 3m15, Paris, Musée du Louvre.
82. Cette numérotation indique certainement que l’artiste souhaitait en réaliser plusieurs. Mais aucun autre marbre n’est connu à ce jour. Voir 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 94.
83. 1905 HENRY-ASSELIN, NP (p. 3).
84. 1905 HAMEL 2, NP (p. 73).
85. 1905 GEFFROY, p. 5.
86. 1905 CLAUDEL, p. 85.
87. 1905 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS 1, n°2980 et n°2981, p. 253.
88. Lettre de Camille Claudel à Gustave Geffroy, s.d. [mai 1905], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°243, p. 243-244.
89. Sur la Comtesse de Maigret, voir le texte d’Anne Rivière, « Un mécène : la comtesse de Maigret », in 2005 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE QUÉBEC-DETROIT-MARTIGNY, p. 250-259.
90. Lettre de Camille Claudel à Henri Lerolle, s.d. [printemps 1905 ?] : « J’aurai voulu vous conduire la Comtesse de Maigret comme je vous l’avais promis mais depuis on m’a brouillé avec elle, ma bonne mère qui ne rêvait que de mettre ma sœur à ma place dans cette maison et Lhermitte que je gênais pour s’installer tout à fait, ont tant intrigué qu’ils m’ont ôté l’affection de cette dame, ma seule acheteuse. » in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°229, p. 226-228. Voir aussi 2014 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE ROUBAIX, p. 188-189.
91. Anne Rivière cite les autres œuvres commandées par la Comtesse de Maigret dans son texte : « Un mécène : la comtesse de Maigret », in 2005 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE QUÉBEC-DETROIT-MARTIGNY, p. 256-257.
92. « Cette dame restera-t-elle l’acheteuse du marbre *Vertumne et Pomone* ? Certes, l’œuvre est exposée en 1905 comme lui appartenant, mais *Clotho* aussi avait été exposée en 1905 comme appartenant au comité Puvis de Chavannes sans que l’achat ait jamais complètement abouti à sa destination », in 2011 ARNOUX 1, p. 131. Pourtant, Danielle Arnoux indique que l’amateur du *Vertumne et Pomone* l’« a acheté pour 8.000 F » à l’artiste (p. 298).
93. Philippe Berthelot (1866-1934) est un diplomate, ami intime de Paul Claudel. Au début du siècle, ils séjournent au même moment en Chine à Fou-Tchéou. Lors de l’internement de Camille Claudel, il fait partie du conseil de famille et s’occupe des œuvres restées dans l’atelier. En 1914, Paul Claudel est l’un des témoins de son mariage.
94. 1982 CATALOGUE EXPOSITION BIBLIOTHÈQUE PARIS, n°86 p. 28, repr. p. 29.
95. 1929 FLAMENT, p. 220.
96. Voir 2011 ARNOUX 1, p. 125 et 2018 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE NOGENT-SUR-SEINE, p. 70.
97. 1951 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS, p. 13.
98. La lettre de Paul Claudel à Marcel Aubert du 26 février 1952 (Archives du Musée Rodin, E18) est reproduite dans 2018 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE NOGENT-SUR-SEINE, fig. 3, p. 37.
- Le don est enregistré dans le procès-verbal du conseil d’administration du 2 avril 1952 (Archives du Musée Rodin, A5/4).

III. *Abandon*, 1905

99. Ce nombre peut être compris comme le total des deux éditions à 25.
100. Paris, Archives Nationales, AP 368.
101. Pour des informations sur la Maison Barbedienne dans les années 1930, voir 2016 RIONNET, p. 53 et p.88.
102. Voir 2016 RIONNET, p. 287-288.
103. Seuls deux *Abandon, grand modèle* sont visibles en collections publiques : le n°8, acquis par l’état en 1907 (Inv. FNAC 2104), est déposé au musée de Cambrai depuis 1933 ; le n°4 appartient à une collection privée mais est en prêt longue durée au Clark Art Institute de Williamstown (Massachussets, États-Unis).
104. « Les deux modèles sont tirés à 25 épreuves » : lorsqu’il écrit cela, Eugène Blot fait un raccourci. Comme indiqué plus haut, les deux tirages sont limités à 25 épreuves chacun et ce chiffre n’a pas été atteint.
105. Archives Nationales, AP 368. Cette lettre est reproduite dans 2008 RIONNET, p. 62-68.
106. Il s’agit certainement d’Henri Lebossé. Voir note 67.
107. 2021 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION PARIS, p. 491.
108. L’exemplaire de la fondation Gianadda est présenté dans 1996 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION ANDROS (n°4 p. 175-176, cat. n°22).
109. 1997 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE MEXICO, p. 116-117 ; 1997 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE SÃO PAULO-RIO DE JANEIRO, p. 184-187 ; 1999 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE REVIERS, p. 26.
110. Sa collection a été présentée au Sporting d’Hiver de Monte-Carlo du 24 mars au 16 avril 1990, voir 1990 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE MONACO, p. 64.
111. 1905 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS 2, n°350, p. 57.
112. Précision trouvée in 1905 SACHS, p. 620.
113. 1905 MORICE 1, p. 391.
114. 1905 CATALOGUE EXPOSITION GALERIE PARIS. La préface est de Louis Vauxcelles.
115. 1905 EON, NP (p. 2).
116. 1905 EON, NP (p. 2).
117. 1905 KAHN, p. 1.
118. 1905 FORTHUNY, p. 1.
119. 1907 LE DIABLE BOITEUX, p. 1.
120. En effet, un article du dimanche 10 décembre 1905 annonce « M. Beaumetz a eu le bon esprit d’acquérir – enfin !- une de ses œuvres, l’*Abandon*. Bravo, l’État ! » (voir 1905 ANONYME 3, p. 8). L’œuvre est finalement acquise un an et demi plus tard. (Dans 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 95-96 et 2011 ARNOUX 1, p. 135-136, la date donnée est erronément celle du 10 décembre 1907).
121. Voir 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 95 et Archives Nationales, F21 4189.
- La facture d’Eugène Blot pour les ventes de l’*Abandon* de Camille Claudel et du *Torse* de Hoetger date du 20 juin 1907.
122. L’œuvre est mentionnée au catalogue, préfacé par Louis Vauxcelles (1908 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE PARIS, n°109, p. 15).
123. 1908 CATALOGUE EXPOSITION GALERIE PARIS, NP (p. 1).
124. 2017 CATALOGUE VENTE PARIS, p. 32.
125. La taille de l’*Abandon* exposé à Rome demeure pour l’instant inconnu, alors que celle de l’exemplaire turinois semble être la grande, d’après une photographie montrant les sculptures du Pavillon français dans cette ville (voir 2011 ARNOUX 2, p. 74).
126. L’exposition a lieu de février à mars 1913. Les prix des œuvres apparaissent au catalogue. Celle de Camille Claudel est de 650 francs. Ce prix, en comparaison de ceux pratiqués par les autres sculpteurs présents à cette manifestation (Bourdelle, Maillol) pour des œuvres de même taille et de même matériau, est faible.
127. Voir 2015 NANTET-WASSERMAN, p. 73-80, article très complet sur ces expositions d’art contemporain français au Japon, qui traite aussi des liens de l’œuvre de l’artiste avec son frère Paul Claudel et Rodin.
128. Eugène Blot explique dans un courrier adressé à Jules Leblanc-Barbedienne du 24 février 1937 : « j’en ai été chaleureusement remercié par Monsieur H. Marcel directeur des Beaux-arts au moment où il me pria d’exposer ces belles figures à Rome il y a environ 25 ans » (Paris, Archives Nationales, 368 AP). Cette lettre est reproduite dans 2008 RIONNET, p. 69-71.
129. Voir note 2 p. 79 in 2015 NANTET-WASSERMAN.
130. Eugène Blot indique dans un courrier adressé à Jules Leblanc-Barbedienne du 24 février 1937 : « Son frère Paul, l’ambassadeur, est venu souvent chez moi voir les productions et me parler de sa sœur. Il m’a lui-même souvent indiqué d’autres modèles que je ne connaissais pas […] » (Paris, Archives Nationales, 368 AP). Cette lettre est reproduite dans 2008 RIONNET, p. 69-71.
131. Camille Claudel part certainement de la réduction de *Sakountala* qui lui a permis d’exécuter *Vertumne et Pomone*. L’échelle est sensiblement la même. La *Niobide* se distingue des autres figures féminines du groupe par sa longue chevelure flottante et par le fait que sa magnifique poitrine n’est plus cachée par le corps de la figure masculine.
132. Rapport d’Armand Dayot 15 décembre 1907 (Paris, Archives nationales, F214189).

Un chef-d’œuvre de Camille Claudel

133. 1993 MIRBEAU, p. 395. Maillol explique à Octave Mirbeau : « Mais c’est mieux, je vous en répons de tailler sa figure, bravement, soi-même, à même le bloc de pierre ou de marbre… Or, aucun ne le fait, aucune ne sait le faire… et il faut que ce soit une femme, Mlle Claudel, qui leur donne à tous, de temps en temps, cet exemple magnifique, que personne ne suit, d’ailleurs… » « C’est fou, disent-ils… et à quoi bon ? » Mais c’est la santé, la noblesse, la grandeur de notre métier… Ils ne comprennent donc pas cette joie forte, puissante, grisante, créatrice, qu’un manche de maillet fait circuler généreusement, du bras au cœur, et du cœur au cerveau ? »
134. Lettre de Camille Claudel à Auguste Rodin, s.d. [août 1886], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°11, p. 26-28.
135. 1898 MORHARDT, p. 726.



Camille Claudel in fall 2023

This autumn, 2023, there is a great deal of activity related to Camille Claudel in museums, with two exhibitions honoring her work.

The first opened at the Camille Claudel Museum in Nogent-sur-Seine, run by Cécile Bertran. Titled *De la plume au ciseau. La correspondance de Camille Claudel (From the Pen to the Chisel: The Correspondence of Camille Claudel)*, it presents some fifteen letters written by the artist, six of which have recently been acquired by the museum.¹ These six letters, addressed to Eugène Blot, Camille Claudel's dealer and editioner, have, up to now, been held by the descendants of this man who was so strongly devoted to the arts. The Camille Claudel Museum also organized a day-long conference on artists' correspondence on October 19, which was the 80th anniversary of the artist's death.

The second exhibition, co-curated by Anne-Lise Desmas and Emerson Bowyer, is at the Art Institute of Chicago and brings together almost sixty of her works.² This is the second solo show of Claudel's work in the United States; it will then travel to the J. Paul Getty Museum in Los Angeles in the spring of 2024.³ The exhibition catalogue, generously illustrated, presents considerable new information and will become an invaluable reference for English-language readers.

The Galerie Malaquais is happy to be able to echo these important events by publishing this booklet focused on the study of the group *Abandon*, one of Claudel's most accomplished works. Initially created at the beginning of her career, she reworked it during the opening years of the 20th century. This publication coincides with the presentation of *Abandon, small model* by the Galerie Malaquais at the Salon Fine Arts La Biennale, which takes place in Paris (Grand Palais Éphémère, November 22-26, 2023).

In the course of research done for this publication in the archives of the Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), we discovered a group of thirteen letters addressed by Georges Lenseigne (1847-1925), a wealthy art connoisseur, to his friend Jacques des Gachons (1868-1945), a journalist and novelist.⁴ Among them are eight dated between September and December of 1895 that make more or less direct references to Camille Claudel. The issue of the acquisition by the Châteauroux Museum of Claudel's painting by Harrison is addressed as well as that of her gift of the large plaster group *Shakuntala* to the same museum. Delighted with the discovery of this correspondence, which no one has yet studied, the Camille Claudel Committee will be transcribing the eight letters containing information on Camille Claudel in an upcoming digital publication.

Our study of *Abandon* was not, unfortunately, able to incorporate the new reflections on this work by Chloé Ariot published in her essay "*Sakuntala* in Three Acts."⁵ But this remarkable text is included in our bibliography.

Interest in the transformations that Camille Claudel made to her group *Shakuntala*, from the marble of *Vertumnus and Pomona* to the bronzes of *Abandon*, has not been exhausted—far from it. The Camille Claudel Museum has announced an exhibition titled *Camille Claudel: autour de Sakountala (around Shakuntala)* for the autumn of 2024.⁶

Camille Claudel (1864-1943)

Abandon, small version, 1905

Bronze proof with brown patina with green nuances, n°13

Model conceived in 1886-1888 and reworked in 1905 for the Blot edition (1905-1937)

Sand cast

Editioner's stamp and numbering (on the base): EUG.BLOT / PARIS / 13

Signed (on the base): Claudel

H. 43.1 x 39.6 x 17.5 cm

Provenance:

-Freeland Gallery, London

-1984, acquired from the Freeland Gallery by a private collector

-2023, March 3, Christie's London, *Impressionism, Modern Art, and Works on Paper* sale, n°21612, lot n°431, acquired by the Galerie Malaquais.

Abandon, small version in public collections:

-N°2: Camille Claudel Museum, Nogent-sur-Seine (inv.2010.1.23);

-N°6: Pushkin Museum, Moscow (inv.Ck-239, 1948 / inv.MNZJ 2, 1919, acquired by Ivan Morozov from Eugène Blot for 500 francs on November 11, 1913 / inv.GMNZI, 1923);

-N°9: Sainte-Croix Museum, Poitiers (inv.953.11.66, on loan from André Brisson, 1953; legacy of André Brisson, 1967);

-N°11: Gianadda Foundation, Martigny, Switzerland (no inventory number and no date of acquisition).

—The work will be included under the number 2021-0458B in the *Catalogue critique de l'œuvre de Camille Claudel (The Critical Catalogue of the Works of Camille Claudel)*, which is currently being prepared at the Galerie Malaquais under the direction of Ève Turbat.





The Three Stages of the Evolution of a Group¹

Abandon, small version, which will be discussed here, belongs to a group of works that Camille Claudel created between 1886 and 1905. In this period of almost twenty years, the sculptor reworked this subject—a man kneeling before a woman who leans toward him—in several versions. Three were eventually shown to the public:

—The first version, *Shakuntala*, a larger-than-life-size plaster, was shown at the Salon de la Société des Artistes Français in 1888.

—The second version, a marble with figures half life-size, was shown under the title *Vertumnus and Pomona* at the Salon de la Société des Artistes Français in 1905.

—And finally, the third version was editioned in bronze in two sizes beginning in 1905 by Eugène Blot,² Camille Claudel's dealer, under the title of *Abandon*. *Abandon* was shown at the Salon d'Automne in 1905.

I. *Shakountala*, 1886-1888

A / Camille Claudel in the mid-1880s

In the middle of the 1880s, Camille Claudel was a young woman around twenty years old. She had studied at the Colarossi Academy and shared a studio with other young women sculptors (Jessie Lipscomb, Florence Jeans, etc.) at 117 rue Notre-Dame-des-Champs. At this address, with her companions, she received instruction, first from Alfred Boucher, and then from Auguste Rodin. From 1882 on, she showed work at the Salon.³ At that point, they were only busts, including *The Old Hélène*, *Portrait of Madame B...*, *Giganti*, *Bust of a Young Girl*, and *Young Roman*. Beginning in 1884-85,⁴ she worked in Rodin's studio. Claudel and Rodin exchanged their artistic research, and their consuming passion for sculpture united them. They became lovers. And though their relationship was not known to most, it nourished their competitive spirit and their creativity.

B / The Origin of *Shakuntala*

The beginnings of the work span the years from 1886 to 1888 and can be reconstructed based on terra cotta sketches that she saved, correspondence between Claudel and the English sculptor Florence Jeans, and a photograph taken in the studio at 117 rue Notre-Dame-des-Champs.

1. The Sketches in Terra Cotta

Among the sketches in terra cotta that were saved, all from around 1886, two have always been recognized as by Camille Claudel herself. Those two remained in the family of Claudel's sister Louise de Massary until 2017.

One, *Study I for Shakuntala*,⁵ is most likely the very first work of the group. It is distinguished by its circular composition, animated by curves and counter-curves that the artist, in the long run, decided not to keep. The man, the king Dushyanta, appears tall and overwhelmed by a weight that drags him down, while his wife, Shakuntala, gracefully moves toward him.⁶ They embrace, each with only one arm, while the other remains hanging.

*Study II for Shakuntala*⁷ seems to be the second idea that the artist had for this group. In this case, she planned the composition as a plane. Shakuntala is seated and Dushyanta is kneeling before her. Body against body, they are embracing each other with both arms.

Two other sketches, both of which have been in the collections of the Rodin Museum since its creation, are quite different: their modeling is less nuanced and more tubular. In 2005 and 2014, Antoinette Le Normand-Romain published research that demonstrated the difficulty of attributing them to Auguste Rodin as studies for *The Kiss* or to Camille Claudel as studies for *Shakuntala*.⁸ Today,

in the database of the Rodin Museum's collections, *Kiss, Sketch*⁹ is still attributed to Auguste Rodin, while *Study for Shakuntala*,¹⁰ previously attributed to Rodin, is now attributed to Camille Claudel.

2. The Letters of Camille Claudel to Florence Jeans

These terra cotta sketches precede the long process of creating the larger-than-life-size group in clay, which Claudel described in her letters to Florence Jeans between November 8, 1886 and March 1888. An extremely valuable resource, these letters give us a picture of the working method she employed on this piece. She mentions the sculpture six times, always in passing and among other subjects.¹¹ She systematically refers to it as “my group,” without giving it a title. She explained that she worked with a female model in the morning and a male model in the evening and mentioned that she felt obliged to cut short her vacation to go back to work on it and that she had to return regularly to Paris to make sure that the clay was not drying out. In December 1887, her male model returned to Italy for good; his unexpected departure meant that Claudel had to make changes that slowed the work down. Finally, in March 1888, she announced that the work was going to be molded.¹² While Camille Claudel had taken a year and a half to complete the sculpture, the mold only took two months to mold it.

3. William Elborne's Photograph

A photograph¹³ exists that gives us an image of part of the large clay. It was taken in 1887 in the studio at 117 rue Notre-Dame-des-Champs by William Elborne, the future husband of Jessie Lipscomb, who appears in the background of the photo. In the foreground, Camille Claudel, perched on a stool, is working on the large clay of Shakuntala, which is fitted with armatures. At her feet are the damp sheets that she covered it with at the end of every work session so that it wouldn't dry out. A year earlier, August Rodin had used the same working method on his *Burghers of Calais*; he modeled each larger-than-life figure in clay and then brought them together to compose the group.

C/ The Subject of *Shakuntala*

1. Shakuntala, an Indian Legend

Camille Claudel's sculpture captures the moment of Shakuntala and Dushyanta's reconciliation. It's a subject taken from literature: “[...] cultivated society at the end of the 19th century knew the legend of *Shakuntala* (or *Sacountalâ*), a play in seven acts by the 5th or 6th century Indian poet Kalidasa.”¹⁴ The story of Shakuntala, the “protégé of the birds,” is an epic. She was raised by the sage Kanva who foresaw that the love between Shakuntala and Dushyanta would give birth to the hero of the *Mahabharata*. Shakuntala met Dushyanta in the ashram where she was a novice. Overflowing with joy at their union, she didn't hear the arrival of a visitor to the ashram, who, in his rage at this neglect, condemned her to be forgotten by her husband, the king; his memory of her would be restored only when he saw the ring that he had given her. Unfortunately, Shakuntala lost the ring, and Dushyanta repudiated her while she was pregnant with their child. In the final act, the ring is found by a fisherman, who gives it back to the king, who, now remembering everything, sets off in search

of his wife. He finds her in Nirvana and falls at her feet. She says to him: “Rise up, my husband! Rise up! I had such a tender husband ... Did you find the treasure of my merits exhausted? I cannot find any other explanation.”¹⁵ Camille Claudel had taken her inspiration from the theater, an art form of which she was particularly fond. Around 1886-87, her brother Paul Claudel wrote the play *L'Endormie* (*The Sleeper*), first version, which also deals with the twists and turns of love.¹⁶ And so, at the same time, in their different arts, the brother and sister were both working on the same theme.

2. *Shakuntala* and the Theme of the Couple

Camille Claudel's Sculpted Couple

The central subject of Camille Claudel's sculpture is the expression of ideal love that unites Shakuntala and Dushyanta. She touches on the sublime in the delicacy that emanates from her figures, and we fully feel the trust that the lovers have in each other; because of it, they can face any trial, though viewers do not need to know the story in order to appreciate the work. Long after the work was done, Paul Claudel emphasized the nobility of sentiment and the humanity at the heart of his sister's work: “In my sister's group, spirit is everything. The man on his knees is pure desire; his face raised, he aspires to the embrace before he dares to seize her, this marvelous being, this sacred flesh, who has fallen to him from a higher level. She gives in, blind, mute, she gives in to the weight of love, one arm hanging loose, like a branch bearing fruit, the other covering her breast and protecting her heart, the supreme sanctuary of virginity. It's impossible to imagine anything both so ardent and so chaste at the same time. And all of it, down to the most secret trembling of the soul and the skin, vibrates with an indescribable life!”¹⁷

Paul Claudel was aware that his sister was developing her own style,¹⁸ one that was not “under Rodin.” She chose a theme that was very rare for Rodin (except in some bas-reliefs); it unfolds on a single plane, like a frieze, animated by a regular rhythm of curves. The composition requires a frontal reading, with Shakuntala's twisted ankle supplying the single accent at the bottom left. And yet, as the sculptor hides Dushyanta's face by covering it with Shakuntala's, the viewer is enticed to explore the back of the work, where Dushyanta's face can be seen, overwhelmed with happiness.

This highly accessible composition, with its well-defined flowing lines, may have inspired Pierre Braecke (1858-1938); he echoed it in *Le Pardon*, executed in marble around 1893-95. Adrien Dalpayrat may have also been influenced by Camille Claudel's work; his *Baiser* (*Kiss*) features a man kneeling before a woman.²⁰

The Couples Sculpted by Rodin

Before Claudel sculpted *Shakuntala*, Rodin had done two groups composed of couples embracing: *Le Baiser* (*The Kiss*), c. 1881-82, in which a man and a woman are sitting side by side, and *Éternel Printemps* (*Eternal Spring*), c. 1884, in which a man hovers over a kneeling woman, her back arched backward. And in 1890, Rodin did *Éternelle Idole* (*Eternal Idol*); in that work, the man kneeling before the woman is reminiscent of Claudel's Dushyanta.²¹ But the feelings suggested by Rodin's couples are quite different from those that Claudel expressed, as her brother Paul Claudel noted in his critique of the vision of the couple in Rodin's *The Kiss*: “the man has, you could say, sat down to enjoy the woman; he takes her with both hands, and she is trying her best to, as they say in America, “deliver the goods.”²²



The August Rodin-Camille Claudel Couple

Is it reasonable to seek a reflection of Camille Claudel's relationship with Rodin in the *Shakuntala* group? Their everyday life together was certainly not as radiant as the moment of pure bliss exalted in this large group. In fact, to share the life of a sculptor of rising celebrity, much older and with a partner and a son, and to do so keeping it hidden from her family must have been very complicated for Camille Claudel. And yet she may have known, or hoped for, dazzling moments of unmitigated joy. At this time, Rodin wrote to her: "My very good one, on both knees, before your beautiful body, which I embrace."²³ It seems in this letter that Rodin was inspired by the group that she was then finishing and put himself in the place of Dushyanta. In reality, he never became Camille Claudel's faithful husband. Despite the strange contract that he signed at the time, engaging himself to marry her, he in fact did not do so, and this led to their separation.²⁴

D / The Exhibition at the 1888 Salon de la Société des Artistes Français

The large plaster group of *Shakuntala* was shown at the 1888 Salon de la Société des Artistes Français, which opened its doors on May 1.²⁵ It was the only work that Camille Claudel sent to the salon that year.²⁶ It differed from her previous submissions in that, instead of busts, it consisted of a single group of two figures larger than life. The artist's signature, large and clear in capital letters, is proudly presented on the base. She received an honorable mention for the work, and it was mentioned in at least nine reviews in the press.²⁷ The critics largely agreed on the merits and defects of the piece, pointing out imperfections in the modeling, which were corrected in the final version,²⁸ and above all praising its force of expression. Émile Cardon, in the *Moniteur* on June 19, declared: "It is a passionate and vital work, of great poetry, forcefully expressed in a sober, clear language, without artifice, a work of communicative emotion that grabs you and holds you. And it's worth noting that the awards went mainly to works distinguished by a sense of modernity, movement, reality, and vitality."²⁹ In *L'Art*, the critic Paul Leroi's³⁰ commentary on the Salon includes an engraving of a drawing of *Shakuntala* that Claudel had done based on the group.³¹ Its whereabouts long unknown, it recently reappeared in a public auction.³²

After the salon, Claudel's group remained in her studio until 1895. It was no doubt at this time that two anonymous photographs were taken, both of which are in the Rodin Museum. One³³ shows Shakuntala's face and her twisted right foot, and the other³⁴ shows Shakuntala from the back, in the tender embrace of her husband.

Camille Claudel's next plan was to execute the work in stone.³⁵ On October 27, 1889, she asked the Minister of Fine Arts for "aid to complete this group which will only truly be finished when it's in marble and may lead to a higher award."³⁶ But her request was refused, despite the support of Rodin,³⁷ who, it appears, suggested a few years later in 1892 that she have it cast in bronze. But Claudel replied in telegraphic style on a postcard: "Cannot do the group you mention in bronze before having a solid commission."³⁸ The large plaster group *Shakuntala*, recognized at the salon, was still waiting in the studio for a commission from the State ... which never came. This was no doubt one of the reasons that Camille Claudel decided to give it to the museum in Châteauroux. By that time, her work was already represented in public collections in France. Beginning in 1887, the Rothschilds gave five of their works to different museums, including *Le Psaume (The Psalm)*, a bust based on *Shakuntala*.³⁹ *Shakuntala* is nonetheless the first of the artist's plasters to enter a public collection in France.

E / The Gift of *Shakuntala* to the Châteauroux Museum in 1895

Well before *Shakuntala* was given to the Châteauroux Museum, Camille Claudel reused part of the group.⁴⁰ To create a new work, *The Psalm*, Claudel used a mold of the head from *Shakuntala*. She either made a plaster cast or a clay from the mold; whatever procedure she used, she recreated the face of *Shakuntala* and surrounded it with a carefully worked drapery, thus creating *The Psalm*. The sculpture was shown in Brussels at the Salon de La Libre esthétique (The Salon of the Free Aesthetic) in 1894.⁴¹ There is only one bronze of the sculpture currently known, held in the Boucher-de-Perthes Museum in Abbeville.⁴²

The circumstances of the gift to the Châteauroux Museum are discussed by Jacques Cassar in his dossier on Camille Claudel (1987, republished in 2011⁴³) and by Francesca and Lucien Lacour in their monograph on Ernest Nivet (2018).⁴⁴ The discovery of a correspondence between Georges Lenseigne,⁴⁵ one of the region's major art connoisseurs and a member of the museum's commission, and Jacques des Gachons, an author who wrote extensively on the Berry region, has brought to light certain details of the very unusual situation.⁴⁶ In 1895, Camille Claudel, in financial straits, sold a large seascape titled *Solitude La nuit sur mer (Solitude A Night at Sea)*, painted by her contemporary Thomas Alexander Harrison (1853-1930) to the Châteauroux Museum for the sum of 1000 francs.⁴⁷ On this occasion, Georges Lenseigne, speaking on behalf of the artist, offered her large *Shakuntala* in plaster to the museum.⁴⁸ *The Journal du département de l'Indre* announced the gift in its columns on October 10, 1895,⁴⁹ and on October 14-15,⁵⁰ it covered the arrival of the work in the museum. It includes the information that the group was damaged as it was being carried up to the Salle d'Honneur on the first floor, knocking off Dushyanta's left foot. In his correspondence with Jacques des Gachons, Georges Lenseigne repeats this information in his letter of October 17⁵¹ and, in his letter of October 22, 1895,⁵² he mentions that Claudel told him that she was going to Touraine at the end of the month and that she planned to pass through Châteauroux on her return to repair the damage to her 500 kilo plaster and to see how it was presented. The placement of the work was discussed in the November 11-12 edition of the *Journal du département de l'Indre*.⁵³

In a letter from Georges Lenseigne to Jacques des Gachons on November 15, 1895,⁵⁴ Lenseigne expressed his anger and disappointment at the way in which Harrison's painting and Claudel's plaster had been treated by the Châteauroux Museum, particularly since he'd instigated the two acquisitions. Claudel's visit to the museum was covered in the *Journal du département de l'Indre* on November 18-19; the artist had asked that the group be placed in one of the corners of the room.⁵⁵

It was in the November 21 edition of the *Journal du département de l'Indre* that its readers found an anonymous article strongly criticizing the work—the weaknesses of its execution were taken to task, as was the nudity and the embrace of the two lovers, which were considered shocking.⁵⁶ This "letter from a disgruntled citizen" adds two other interesting elements regarding Camille Claudel's work: it explains that the gift was made with the agreement that 300 francs would be paid to cover the costs of transporting the work and varnishing it for its protection. Regarding the varnishing, the "letter from a disgruntled citizen" mentions that it was done by "Danieli, a Florentine gentleman." It was, in fact, "J. Danielli," who worked for Rodin. He offered "Permanent Procedures for the Hardening, Metallicizing, and Artistic Decoration of Plasters."⁵⁷ On November 23, Georges Lenseigne wrote to Jacques des Gachons to tell him that the negative article on *Shakuntala* had come from three members of the Commission, including the curator.⁵⁸ He said that he thought that Claudel didn't know about this disastrous text and that the group had cost her more than 4,000 francs. He summarized the opinions of both the provincial and Parisian newspapers and added that the painter Detroy had really liked *Shakuntala*. He ended on the fact that it seemed that Claudel would not be reimbursed for the cost of the patina, which had been "around 165 francs, according to Danielli." In mid-December, an article in response was published, which had the support of three Parisian art critics, Gustave Geffroy,⁵⁹ Armand Silvestre, and Armand Dayot.⁶⁰ This defense of the work was, in turn, followed by a "response" from the "attacker" of *Shakuntala* a few days later; it took an appeasing tone and yet added several more negative remarks.⁶¹ On December 25 in *Le Votaire*,⁶² Jacques des Gachons published a beautiful text on the two gifts given to the Châteauroux Museum—Harrison's painting and Claudel's sculpture—and on December 31, 1895, the *Bulletin du musée de Châteauroux* published a work on the merits of Claudel's group.⁶³

In 1901, the *Bulletin* reprinted part of Mathias Morhardt's long article on the artist's career,⁶⁴ and when Paul Claudel's major article, "Camille Claudel, Statue Sculptor," appeared in *L'Art décoratif* in 1913, a full page was given to a photograph of the work.⁶⁵ In 1921, the collections of the municipal museum in Châteauroux were moved from the town hall to the hôtel Bertrand, and the museum has been known as the Bertrand Museum ever since. In 1942, the group was in room XXV,⁶⁶ and in 1972, it was moved and stored in a shed where it suffered damage from humidity and other causes. Today, in 2023, as evoked earlier, the work is on display in the museum, but its surface has badly deteriorated, and Dushyanta's left arm is missing as well as his left foot, and *Shakuntala* has no arms.

II. *Vertumnus and Pomona*, 1903–1905

A / *Metamorphoses* and Ovid's *Metamorphoses*

In 1888, Camille Claudel showed a large plaster, 1m 90, at the Salon de la Société des Artistes Français. In 1905, at the same salon, she showed a marble 91 cm tall (86 cm for the group and 5 cm for the base) that she had been working on since 1903, and at the Salon d'Automne, a bronze 62 cm tall. The two works shown in 1905, with a few minor variations, were the same as the one shown in the 1888 Salon. These observations lead us to think that she must have reduced the large plaster of *Shakuntala* by the three-compass method or more probably by the Collas process before giving it to the Châteauroux Museum.⁶⁷ This hypothesis explains the changes in scale and detail. Thanks to this reduction, she obtained a new work in clay that she could rework, mold, and make into either another clay or a plaster, again changing the scale. This practice of enlarging and reducing works was frequent in Rodin's studio, and he used it regularly in his marcottages.⁶⁸

The differences between *Shakuntala*, *Vertumnus and Pomona*, and *Abandon* are:

—each of the bases of the three works has its own visual identity: that of *Shakuntala* is very sober and suggests raw stone; that of *Vertumnus and Pomona* is characterized by its extreme refinement, with rocks and vegetation executed with great precision, and that of *Abandon* also mixes rock and vegetation, but they are merely sketched in. The height of each base is also different: *Shakuntala*'s is very high; *Vertumnus and Pomona*'s is a bit lower, and Vertumnus's feet are slightly sunk into the marble, whereas in the case of *Abandon*, the man's feet come fully out of the base.

—the man's torso, with its protruding ribs in *Shakuntala*, has been fleshed out in *Vertumnus and Pomona* and *Abandon*; his legs, left bare in *Shakuntala*, are covered with a drapery that hides his sex in the other two versions, and the man's hair is different in all three. *Shakuntala*'s hairstyle also changes; her hair, parted down the middle, is replaced by two beautiful braids in *Vertumnus and Pomona* and *Abandon*.

The story of Vertumnus and Pomona is told by Ovid in his *Metamorphoses*.⁶⁹ Pomona, the nymph of the gardens, ran from all amorous relationships. The god Vertumnus, charmed by her beauty, transformed himself into an old woman in order to talk to her and win her confidence. By the time he returned to his natural form, Pomona had been conquered. Antoinette Le Normand-Romain points out that by choosing a subject from the *Metamorphoses*, Claudel came back into Rodin's sphere, as he drew many subjects from it.⁷⁰ And Rodin, too, often used different titles for identical or almost identical works.⁷¹

B / The Work on the Marble

Though in “Les Artistes femmes au Salon de 1903” (“Women Artists in the 1903 Salon”), Gabrielle Reval announced that *Vertumnus and Pomona* would be sent to the Salon de la Société des Artistes Français, in fact, it wasn’t shown there.⁷² The article includes a photograph of the artist working on the marble of the group, which is not sufficiently advanced to be shown at the Salon. The base, which is clearly visible in the photo, is still very rough, while in the finished group, it is finely detailed. In 1904, the question of displaying the marble came up again; it is mentioned in the catalogue of the Salon d’Automne.⁷³ However, it’s possible that this catalogue was only a “first version,” listing what the artists were planning to send to the Salon d’Automne.⁷⁴ Another catalogue, a “second version,” seems to correspond to what the artists actually showed.⁷⁵ In this catalogue, *Vertumnus and Pomona* is no longer mentioned, and *Fortune* seems to be the only piece that Camille Claudel showed in this exhibition, or at least, *Fortune* was the only one mentioned in the press covering this Salon d’Automne. Furthermore, in her correspondence from the spring of 1905, Camille Claudel refers several times to the fact that she’s still in the process of finishing her group in marble. In her comments to Henri Lerolle, she stresses the physical labor it required: “If you want to come to see me, to see the group that I’m finishing with the sweat of my brow, just send me word.”⁷⁶ In the two letters that she addressed to the critic Gustave Geffroy in March and April of 1905, she describes the battle that she’s waging against the material and the physical sufferings she endured, as well as her obsessions as a perfectionist.⁷⁷ In April of the same year, she also confided in Eugène Blot. In a first letter, she said that she was delighted with the results she’d gotten: “My marble group has become magnificent—it looks like mother-of-pearl.”⁷⁸ In a second, she said, “The horrid group is still in process, but the end is finally in sight; it will surely be done by the middle of next week.”⁷⁹

C / La Comtesse Arthur de Maigret (1856-1910) and the 1905 Salon de la Société des Artistes Français

Vertumnus and Pomona was shown at the Salon de la Société des Artistes Français, which opened on May 1 at the Grand Palais. Claudel showed another work there as well, a bronze of *The Siren*, which had been editioned by Eugène Blot; it was the first time it was shown in public. The press was unanimous in its praise of *Vertumnus and Pomona*.⁸⁰ There were no reservations regarding its execution, as had been the case with *Shakuntala* at the 1888 Salon. It was, on the contrary, the mastery of her treatment of the marble that the critics most praised. As Antoine Coysevox had done on his two large marbles now in the Louvre Museum,⁸¹ Camille Claudel carved her signature in capital letters on the side of the base, but in the back, whereas on the front of the base, she put the title of the sculpture, also in capital letters. The work bears the number 1, in green, on the red marble pedestal, a pedestal that sets the work off exceptionally well.⁸² Even before the opening of the Salon, Henry-Asselin came to her studio and recorded her comments: “This is why I spend my days rounding out a hip, modeling an arm, deepening the back of a knee. You see, I apply my entire consciousness, my whole soul; these works in clay, these lost waxes—I fashioned them with infinite care, with an impassioned love. Even more, I do my own marbles—you’ve seen it for yourself!” He adds his own reflections: “It’s true, she “does her own marbles”; I was, that day, a witness to this, and I can certainly say that the one that she was working on with her skillful chisel as she talked to me was a little masterpiece; there was

not a curve, not a reflection—if I dare say it—not to mention the lines—that wasn’t rendered with a chiseler’s admirable finesse!”⁸³ Maurice Hamel also mentioned it in his commentary on the Salon: “At the foot of the staircase, a little off to the side, you’ll find a masterpiece. It’s a marble group of medium size, a *Vertumnus and Pomona* by Mademoiselle Claudel. Passionate feeling, exquisite taste, precise and strong execution, in which one recognizes not the chisel of a practitioner but the hand of an artist—they all converge to make this group as admirable as it is moving.”⁸⁴ And Gustave Geffroy passionately defended this new avatar of *Shakuntala*: “[...] No doubt a work such as Mlle Claudel’s *Vertumnus and Pomona* consoles the artist who conceived and executed it and makes her proud. This two-figure group is a masterpiece of this Salon, and it will continue to be a masterpiece in a museum. Go to the Louvre and look at some of the beautiful marble sarcophagi so vigorously polished and you’ll recognize a kinship with Mlle Camille Claudel. No detail is omitted, and everything is admirable in this figure of Pomona, her head thrown back, her hair carefully arranged, and her arms hanging, with their lovely hands, and the figure of Vertumnus, slim and svelte. And all these details are essentialized, subordinated to a unified movement, grouped in a living block.”⁸⁵ Even Paul Claudel briefly mentioned the work: “and the marble from the 1905 Salon, as silky as the very skin, so that it enlivens the hand as well as the eye.”

The Salon’s pamphlet states that *The Siren* belongs to “M. Blot, éditeur” (M. Blot, editioner) and that *Vertumnus and Pomona* “belongs to Madame la Comtesse de Maigret.”⁸⁷ Before the Salon opened, an exchange of letters between the Minister of Fine Arts and the artist indicates that the State was thinking of acquiring the marble of *Vertumnus and Pomona*. But Camille Claudel told the Inspector of Fine Arts, Henri Havard, in March, 1905 that the group had been sold to a collector. She confirmed this information in a letter to Gustave Geffroy on May, 1905.⁸⁸ In speaking of the lovers of her group, she noted, “Madame de Maigret will give them the tranquility that they need.” At this time, the Comtesse de Maigret and Eugène Blot were among the most solid supporters of the increasingly isolated artist.⁸⁹ Unfortunately, the relationship between the artist and the countess, which had begun in 1896, came to a brutal end right around this time, though the exact reason isn’t known. The rupture, however, raises a question as to whether the countess ever did actually acquire the group.⁹⁰

D / From the 1905 Salon de la Société des Artistes Français to the Rodin Museum: Some Uncertainties

After the 1905 exhibition at the Salon de la Société des Artistes Français, the history of *Vertumnus and Pomona* is difficult to trace, as there is no documentation. If the countess was, in fact, the owner, the work probably went to her mansion at 22 rue de Téhéran. The countess died in 1910, and the mansion was sold in 1913. How did the work come to belong to Paul Claudel, while almost all the other works by Camille Claudel that the countess had acquired either remained in her family for a very long time or are still with them?⁹¹ So far, there’s no answer; we would need to know whether Paul Claudel had had any connection to the Maigret family. If the countess had not, in fact, ever acquired *Vertumnus and Pomona*, it seems quite likely that Paul Claudel took charge of it when his sister was institutionalized, as he did with all the other works that had been left in her studio.⁹² Paul Claudel delegated this task to his friend the ambassador Philippe Berthelot.⁹³ A photograph from 1927 shows Philippe Berthelot in his home with the sculpture in the background.⁹⁴ In 1929, it appears in a photograph of M. and Mme



Philippe Berthelot's entry hall in the rue de Varenne.⁹⁵ In 1943, regarding the stage-sets for *The Satin Slipper*, Paul Claudel suggested to Jean-Louis Barrault: "For the feeling, I'd like you to be inspired by my sister Camille's magnificent marble group, which is at Madame Berthelot's (13 Boulevard des Invalides); she'll gladly show it to you."⁹⁶ The catalogue for the 1951 exhibition at the Rodin Museum erroneously states that *Vertumnus and Pomona* belongs to "Mme Philippe Berthelot."⁹⁷ The following year, 1952, Paul Claudel gave the work to the Rodin Museum (Inv.S.01293), as he confirmed in a letter of February 26, 1952 to the museum's director, Marcel Aubert.⁹⁸

III. *Abandon*, 1905

A / An Edition in Bronze by Eugène Blot

In 1905, Eugène Blot did a bronze edition of *Abandon* in two different sizes, 62 cm and 43 cm. In the catalogue for the 1905 Claudel-Hoetger exhibition at the Eugène Blot gallery, the number of proofs of *Abandon*, without reference to size, was given as 50.⁹⁹ However, in the part of the Barbedienne collection in the National Archives that concerns Eugène Blot's transfer of his manufacturing rights to the Maison Barbedienne (Leblanc-Barbedienne & Fils) in 1937, all the documents indicate that 25 copies of each size were planned.¹⁰⁰ It is also specified that, at that date, Eugène Blot had sold 18 proofs of the large 62 cm size (N°1) and 14 of the small 43 cm size (N°2).¹⁰¹ These numbers remained unchanged, as the Maison Barbedienne was unable to sell more proofs of *Abandon*.¹⁰² This gives us a sense of how long the editioning of *Abandon* lasted; it began in 1905 and ended, at the latest, in 1937, and it may have ended earlier. If the proofs were numbered in the order of their casting, it's worth noting that for the small model, n°6 was cast in 1913, and for the large model, n°8 was bought in 1907, and the last proof, n°18, was acquired at the end of 1922/the beginning of 1923.¹⁰³

On December 17, 1936, Eugène Blot wrote to Jules Leblanc-Barbedienne, saying “6th *Abandon*. Very moving group of 2 figures of which I've made a reduction—25 proofs of the 2 models cast.¹⁰⁴ Sculptors such as Hoetger and Bartholomé have acquired them.”¹⁰⁵ This letter thus makes it clear that *Abandon* was the sixth work of Camille Claudel that Eugène Blot editioned and that the sculptor's peers valued her work enough to buy it. It also clarifies the fact that Blot had had a reduction done of the 62 cm group to create the 43 cm version. However, Blot doesn't say who he asked to do this work, whereas for the group *Maturity*, he states clearly that he entrusted the work to “Rodin's reducer.”¹⁰⁶

Four proofs of *Abandon*, *small version* are held in public collections.

—The first to be included in a public collection was proof n°6, in 1919. It was first acquired by Ivan Morozov from Eugène Blot for 500 francs on November 11, 1913. Later, the Morozov collections were integrated into public collections, and the work now belongs to the Pushkin Museum in Moscow (inv. MNZJ 2, 1919 / inv. GMNZI, 1923 / inv. Ck-239, 1948).¹⁰⁷

—The second *Abandon*, *small version* to enter a public collection was proof n°9, which was on loan at the Sainte-Croix Museum in Poitiers from André Brisson beginning in 1953 and then integrated into their collections in 1967, thanks to his legacy (inv.953.11.66).

—The third is proof n°11, and it is in the Gianadda Foundation in Martigny, Switzerland. The date it entered the collection is not recorded, and there is no inventory number.¹⁰⁸

—The fourth is proof n°2, which entered the collections of the museum in Nogent-sur-Seine, which has since become the Camille Claudel Museum (inv.2010.1.23). It was shown in 1997 in Mexico City and in São Paulo, and in Reviers, France in 1999.¹⁰⁹

One proof whose number remains unknown belonged to the collection of Jacques Ginépro in 1990,¹¹⁰ and proof n°1 was up for public auction in 1997.

B / The 1905 Salon d'Automne and Other Exhibitions of *Abandon* in France

The first public exhibition of *Abandon* was at the 1905 Salon d'Automne, which was held at the Grand Palais from October 18 to November 25. The Salon's informational materials don't give the height of the work but do give the name of its owner: "M. Eug. Blot, Éditeur."¹¹¹ Some ten articles mention the work, which was shown in the Salon d'honneur,¹¹² praising it for its subject and its execution. Charles Morice extolled the piece as epitomizing love: "I know nothing more touching or more noble than the gesture of this woman in her moment of "abandon," nothing more purely moving than the embrace of this man, open armed, avid and grateful, both receiving and giving. All that is sacred in the gesture of love responding to love, Mlle Claudel has put into this magnificent work, with broad sweeps and fine details skillfully sacrificed to the effect of the whole, and so true, beyond the immediate realism!"¹¹³

The second important showing of *Abandon* took place soon after the first, at Eugène Blot's gallery, for the Claudel-Hoetger exhibition, which was held from 4 to 16 December.¹¹⁴ At least nine articles covered this exhibition and mentioned *Abandon*, though without adding much new insight on the work, as they mostly reworked previous commentaries with familiar clichés on masculine and feminine characteristics, such as "the woman powerless to resist the supplications of the male,"¹¹⁵ "this abdication of feminine will,"¹¹⁶ and "all of feminine weakness [which] gives into the moving tenderness of the man."¹¹⁷ Only the critic Pascal Forthuny, a close friend of Eugène Blot, differed much from his peers in his commentary: "*Abandon*, a work of pity and grief, is composed along such moving lines, with a sense so profoundly dramatic that I would like to see it as a frontispiece engraving on the opening page of an anthology of the most poignant pages of Greek tragedies."¹¹⁸ Though grief may not be obvious in the sculpture, the potential for this feeling is implied by the sculpture's title, which plays with the double meaning of the word "abandon."

In 1907, at a time when the work was not a part of any special presentation, *Abandon, large version* was acquired by the State—a rather odd irony. The group that Camille Claudel had conceived between 1886 and 1888 and that had waited in vain for a commission until she finally gave the large plaster to the museum in Châteauroux in 1895, once editioned by Eugène Blot under the name of *Abandon* was finally bought by the State. Eugène Blot, who had opened his new gallery at 11 rue Richepanse on April 11, 1907, held an exhibition of Pissarro from May 27 to June 15. The under-secretary of Fine Arts for the State, Étienne Dujardin-Beaumetz, went to it and noticed the bronzes that the gallery had up for sale. He bought, for the State, a *Torso* by Hoetger and *Abandon, large version* (referred to as *Vertumnus and Pomona* in the press),¹¹⁹ proof n°8, for the sum of 600 francs. The under-secretary seems to have already had this purchase in mind during the December 1905 exhibition.¹²⁰ Since 1933, *Abandon* n°8 has been in the municipal museum of Cambrai.¹²¹

After the State had acquired it, the model of *Abandon* was included in 1908 in an exhibition titled *Quelques artistes modernes (Several Modern Artists)*, which was up from February 3 to 25 in the Salle Chauchat¹²² in Paris' 9th arrondissement, and then at the Eugène Blot Gallery¹²³ in the context of a show dedicated to five women artists from December 1 to 24. When Camille Claudel was institutionalized, her nephew Jacques de Massary and his wife, Cécile, whose maiden name was Moreau-Nélaton, acquired a large bronze of *Abandon* at the end of 1922 or the beginning of 1923, no doubt from Eugène Blot.¹²⁴

C / Exhibitions of *Abandon* Outside of France

Abandon is a work that quickly became known internationally, initially in Italy. In 1911, at an exhibition celebrating the fiftieth anniversary of Italian independence, two proofs of *Abandon*¹²⁵ were shown at two different sites of the exhibition, Rome and Turin. In Rome, *Abandon* was shown with *The Siren*, while in Turin, it was shown with *The Waltz*. After Italy, a proof of *Abandon* was presented in Switzerland in 1913 in the Französische Kunst (French Art) exhibition at Zurich's Kunsthaus.¹²⁶ It was the only work by Claudel presented in the exhibition. And in 1922, *Abandon* was presented in an exhibition of contemporary French art in Tokyo. It was the only work by Claudel shown, though in the next exhibition, in 1923, *The Siren* and *Maturity* were shown.¹²⁷ These three exhibitions in which *Abandon* was shown also included works by Rodin and other prominent sculptors, such as Maillol, Bourdelle, Desbois, etc., testifying to the fact that Camille Claudel was considered their equal. The question naturally arises as to who was promoting her works outside of France. As far as Italy was concerned, Eugène Blot let it be understood that the organizers had approached him;¹²⁸ regarding Switzerland, it's impossible now to know, and lastly, for Japan, Françoise Gaborit suggests that there may have been a partnership between the dealer Hermann d'Oesnitz and Bernheim-Jeune.¹²⁹ As Bernheim-Jeune's gallery was very close to Eugène Blot's, it is likely that the latter followed this Japanese exhibition very closely. This is all the more likely as he seems to have known Paul Claudel relatively well, who was ambassador to Japan at the time.¹³⁰

D / A Final Transformation of the Feminine Figure from Camille Claudel's Group: *Wounded Niobid*, 1906-1907

Around 1905-1906, Camille Claudel began to be so affected by illness that she was no longer able to create new sculptures. Eugène Blot supported her as much as he could by carefully managing the editioning of her works and canvassing the State for commissions for her. It was in this context that, in 1906, Claudel went back to the female figure from her group¹³¹ to create, with a few minor modifications, *Niobide blessée (Wounded Niobid)* (H. 88 cm). And thus, the young woman abandoned to love became a superb and moving figure, struck by the arrow that killed her, sadly echoing the destiny of the artist. The Inspector-General of Fine Arts, Armand Dayot, wrote in his report of December 15, 1907: "The work is beautiful, and in looking at it, I couldn't but rejoice at having found it in the artist's studio, already done, and that I didn't have to commission a new sculpture, which, at the current time, it would be impossible for her to execute."¹³² The commission from the state was for a plaster (Bejaia Museum, Algeria) and a bronze (Poitiers, Sainte-Croix Museum, Inv. D 985-1-1).



A Masterpiece by Camille Claudel

The reception of Camille Claudel's group fluctuated between its first showing at the Salon in 1888 and its following presentations in 1905. At its first showing, *Shakuntala* was admired for its expressive power, but the critics found fault with several aspects of the modeling, whereas in 1905, the version in marble received unanimous praise for her polished technique, and Maillol admired the fact that Camille Claudel, unlike the majority of sculptors, worked her stone and her marble herself.¹³³ A number of people, including Henry-Asselin, Maurice Hamel, and Gustave Geffroy, among others, thought the marble of *Vertumnus and Pomona* a masterpiece, while *Abandon* has led commentators to question the feminine and masculine roles in this embrace. *Abandon* was the first work of Camille Claudel bought by the State, thanks to the efforts of her dealer and editioner, Eugène Blot.

Unlike other groups by the artist, *Abandon* is the only one that is perfectly positive, from which happiness and calm radiate. There's absolutely "nothing missing that [...] torments"¹³⁴; plenitude is concentrated in a suspended instant.

Though the work wasn't commissioned by the State, it was done in marble, perhaps thanks to the support of the Comtesse de Maigret, and the bronze found a fairly large distribution thanks to Eugène Blot's efforts. The call launched by Mathias Morhardt in 1898 was finally heard: "An early piece, *Shakuntala* is the work of a master. Its special nature is abundantly clear. [...] One day, Camille Claudel's admirers are going to take this beautiful group out of hiding and place it triumphantly among the pure masterpieces of this century."¹³⁵



Notes

Preface: Camille Claudel in fall 2023

1. The exhibition will be up from September 16, 2023 to January 7, 2024.
2. The Galerie Malaquais has lent the group *Rêve au coin du feu* (*Dream by the Fireside*) to the exhibition, cat. n°52.
3. The exhibition will be up from October 7, 2023 to February 19, 2024 at the Art Institute of Chicago and then from April 2 to July 21, 2024 at the J. Paul Getty Museum in Los Angeles.
4. This collection, bought from the bookstore *Traces écrites* on February 19, 2011, has been a part of the INHA collections since then.
5. In Emerson Bowyer, Anne-Lise Desmas (under the direction of), *Camille Claudel*, exhibition catalogue [Chicago, Art Institute, October 7, 2023 to February 19, 2024; Los Angeles, the J. Paul Getty Museum, April 2 to July 21, 2024], Los Angeles-Chicago, J. Paul Getty Museum- the Art Institute of Chicago, 2023, p. 152-169.
6. The exhibition is planned for September 14, 2024 to January 12, 2025.

The Three Stages of the Evolution of a Group

1. "Group" is the word that Camille Claudel used when referring to the work in letters to her friend Florence Jeans. See I/B/2.
2. Élisabeth Lebon and Ève Turbat are preparing a work on Eugène Blot (1857-1938), art dealer and editioner. See Catherine Chevillot's text, « « Prenez la main que je vous tends » Eugène Blot du milieu des fabricants de bronze à celui des galeries », in 2005 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE QUÉBEC-DETROIT-MARTIGNY, p. 260-273.

I. *Shakountala*, 1886-1888

3. 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 339.
4. In 2017 RIVIÈRE, p. 136-137; November 1885 is considered the date at which she began to work, "as an assistant in Rodin's studio in the rue de l'Université."
5. Paris, Rodin Museum, inv. S. 06772; the work entered the collections of the Rodin Museum in 2017.
6. 2019 CHEVILLOT-LANCESTREMÈRE, n°89.
7. Paris, musée d'Orsay, inv. RF MO S 2017 4; the work entered the collections of the musée d'Orsay in 2017.
8. 2005 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE QUÉBEC-DETROIT-MARTIGNY, p. 102-103 et 2014 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE ROUBAIX, p. 54-55.
9. Paris, Rodin Museum, inv. S.06418.
10. Paris, Rodin Museum, inv. S.00235.
11. Letters to Florence Jeans, in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON: 1/November 8, 1886, n°20, p. 41-43: "I'm working at the moment on my two large figures, larger than life-sized, and I have two models a day, a woman in the morning and a man in the evening"; 2/April 16, 1887, n°27, p. 48-49: "I've been working a lot this year, and my group is coming along; I don't think I'll be taking much vacation until I'm done with it"; 3/July 6, 1887, n°29, p. 51-52: "As for me, I'm staying in Paris very late because of my group, which is not finished, and I dare not leave it behind. It's incredibly hot here, particularly in the studio, and I can tell you, it's taking me a lot of determination to not leave for the country with my family on July 15." 4/July 31, 1887, n°31, p. 52-55: "At the moment, I'm in Compiègne at my father's, and I've made arrangements to spend the rest of the vacation here; as my group is not yet finished, I go to Paris every two weeks to check on it. I'm having a lot of difficulties of every sort, which is why I've hesitated to reply right away, but you know me well enough to know that I'll do everything possible to come to see you." 5/December 25, 1887, n°39, p. 59-60: "I'm still working on my large group, which is coming along pretty well, though unfortunately, my male model left for Italy... and stayed there—forcing me to make a lot of changes, which were time-consuming and costly." 6/March 6, 1888, n°40, p. 60-61: "We're going to take a mold of my group soon; I'll send you a photograph."
12. Camille Claudel moved in January, 1888 to 113 boulevard d'Italie, today boulevard Auguste Blanqui (Paris, 13th arrondissement) to get away from her family. Rodin rented the place for her, and he also rented 68 boulevard d'Italie, a place known as La Folie Neubourg or Le Clos Payen, for the two of them. Françoise Magny notes that the large clay with its armatures was moved to 113 boulevard d'Italie (2017 CATALOGUE MUSÉE NOGENT-SUR-SEINE, p. 367). It's also possible that it remained at 117 rue Notre-Dame-des-Champs until the mold arrived. Camille Claudel may have definitively moved out of that studio shortly after.
13. Paris, Rodin Museum, inv. Ph.01773.
14. 2011 ARNOUX 1, p. 125. See also 2003 LEBLANC, p.23-29. Claudine Leblanc explains the differences between Kalidasa's text and the pamphlet written by Théophile Gautier. She emphasizes the fact that Camille Claudel's *Shakuntala* is an ode to conjugal love, as is Kalidasa's text.
15. 2011 ARNOUX 1, p. 126. According to the sources consulted, the story of *Shakuntala* has many variations; in some versions, *Shakuntala* runs away from *Dushyanta* when he doesn't recognize her, while in others, *Shakuntala* herself finds the ring again.
16. "Symbolist Farce, *The Sleeper* unfolds in a fairyland atmosphere, poetic and comic, similar to *A Mid-Summer Night's Dream*", excerpt from *The Sleeper's* summary by Sever Martinot-Lagarde on the website of the "Société Paul Claudel" (<https://societe.paul-claudel.net/oeuvre/lendormie>).

17. 1951 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS, p. 5-6.

18. Paul Claudel, « Ma sœur Camille », “My Sister Camille” in 1951 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS: “Rodin’s precious teachings above all ignited what she already knew and revealed to her her own originality.”

19. A work pointed out by Hélène Pinet.

20. One proof was put up for public auction in 2005 and another in 1991, mentioned in the catalogue raisonné 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA (p. 96-97).

21. Antoinette Le Normand-Romain notes: “And thus, and quite rightly, an echo of Camille Claudel’s *Shakuntala* (cf. *Abandon*, cat. 30) has always been recognized in *The Eternal Idol* (cat. 31)” in 2004 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION BARCELONE, p. 13 (in Spanish) and p. 190 (in English).

22. 1951 CATALOGUE EXPOSITION PARIS, p. 5-6.

23. Letter from Auguste Rodin to Camille Claudel, undated. [1886 ?], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°18, p. 37-39.

24. Letter from Auguste Rodin to Camille Claudel, October 12, 1886, in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°19, p. 39-41.

25. The date of the end of the Salon is not given in the pamphlet.

26. It is listed as number 3930 in the pamphlet. See 1888 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS, p. 316.

27. In the archives of the Rodin Museum is a letter of congratulations to August Rodin on Camille Claudel’s award. Gaston Lecreux wrote to Rodin on June 1, 1888: “Dear illustrious master, I read in the newspaper of the award given by the exhibition jury to your student Camille. My first thought is to give you full credit...” (Archives of the Rodin Museum, file LEC-3730 Gaston LECREUX).

28. A caricature by Stop in the *Salon humoristique illustré* (p. 70) gives the work the subtitle “The marriage of the skeleton-man and Quasimodo’s daughter.”

29. 1888 CARDON, p. 216.

30. Regarding Léon Gauchez, alias Paul Leroi, see Ingrid Goddeeris’ text, « Léon Gauchez (1825-1907), aide et confident de Camille Claudel », in 2014 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE ROUBAIX, p. 19-21.

31. 1888 LEROI, p. 213. The name of the engraver was A. Barret.

32. Christie’s Paris, Live Auction 22433, *Art Impressionniste et Moderne*, 4 avril 2023, lot n°31.

33. Paris, Rodin Museum, inv. Ph.02218.

34. Paris, Rodin Museum, inv. Ph.02217.

35. Camille Claudel remarked to Florence Jeans, “I told you that, without doubt, I would get an award at the Salon for my group; I’ll most likely do it in stone now.” (2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°45, p.64-67).

36. Letter from Camille Claudel to the Minister of Fine Arts and Public Instruction, October 27, 1889, in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°54, p. 75-77.

37. Voir 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON, p. 94.

38. Letter from Camille Claudel to Auguste Rodin, undated. [Autumn, 1892], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°69, p.89-90.

39. Between 1887 and 1894, the five works given to the museums by the Rothschilds were: 1/ *Bust of Louise Claudel (the future Mme de Massary)*, 1886, bronze, gift of the baroness Nathaniel de Rothschild in 1887 to the Roger-Quilliot Museum of Art, Clermont-Ferrand (Inv. 894.327.2); 2/ *Giganti or Head of a Brigand*, 1885-1892, bronze, gift of Alphonse de Rothschild in 1891-92 to the fine arts museum of Lille (Inv. Sc. 15); 3/ *Bust of Louise Claudel (the future Mme de Massary)*, 1886, terra cotta, gift of Léon Gauchez (?) in 1892 to the fine arts museum of Lille (Inv. Sc. 80); 4/ *Bust of Charles Lhermitte*, 1889, bronze, gift of Alphonse de Rothschild in 1893 to the Ingres Museum, Montauban (Inv. ML.893.2); 5/ *The Psalm or The Prayer*, 1889, bronze, gift of Alphonse de Rothschild in 1893 to the Boucher-de-Perthes Museum, Abbeville (Inv. 1893.1).

40. Regarding this reuse, see 2014 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE ROUBAIX, commentaries by Antoinette Le Normand-Romain (p. 37) and Anne Rivière (p. 226).

41. See n°96 p. 11 in 1894 CATALOGUE EXPOSITION SALON BRUXELLES, the material is not stated. For *The Psalm*, see 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, cat. n°31, p. 106-107.

42. Inv. n°1893.5.1. For more details on the date of its entry into the collections, see 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 106-107.

43. 2011 CASSAR, p. 127-135.

44. 2018 LACOUR, p. 105-108.

45. For more information on Georges Lenseigne, see 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, p. 89, note 2; 2018 LACOUR, p. 42.

46. It appears that this correspondence has not been used before in studies of Claudel’s work. Acquired in 2011, it has been a part of the National Institute of Art History (INHA) archives ever since.

47. The acquisition of the painting by Thomas Alexander Harrison by the Châteauroux Museum is described in the minutes of the meetings of March 17, April 7, and May 5, 1895 in the *Bulletin du musée municipal de Châteauroux*. See also 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 95, p. 97; 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, p. 89, p.109-110.

In a letter of September 12, 1895 addressed to Jacques des Gachons, Georges Lenseigne mentions the fact that the painting’s reception by the Châteauroux Museum was not without its difficulties (Paris, INHA, Autographes 180, 62, 5). The amount of 1000 francs is mentioned in the *Journal du département de l’Indre* of November 21, 1895. The original, held in the Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, is not available for consultation. See the transcription of the document in 2011 CASSAR, p. 130.

The large work (H. 144 x W 208 cm with the frame, inv. 4911), which had been shown at the 1890 Salon, is now on view across from *Shakuntala* at the Châteauroux Museum.

48. The gift of *Shakuntala* is described in the meeting of October 6, 1895, published in 1900 JOUVE, p. 95: “M. Georges LENSEIGNE, member of the museum, presented himself as the authorized representative of *Mlle Claudel*, sculptor from Paris, and, in consideration of the fact that the Museum Administration has purchased Mr. Harrison’s painting, of which she was the owner, states that she offers a plaster group of two figures, husband and wife, relating to one of the episodes from Kalidasa’s Sanskrit drama titled *Shakuntala*; he adds that the artist has already put the work on the train.”

49. 1895 ANONYMOUS 1: « Un don au musée », in *Journal du département de l’Indre*, October 10, 1895. The original is held in the Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, and is not available for consultation. See a transcription of the document in 2011 CASSAR, p. 127-128.

50. 1895 ANONYMOUS 2: « Réception au musée », in *Journal du département de l’Indre*, November 11-12, 1895. The original is held in the Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, and is not available for consultation. See a transcription of the document in 2011 CASSAR, p. 128.

51. Paris, INHA, Autographes 180, 62, 8.

52. Paris, INHA, Autographes 180, 62, 9.

53. 1895 ANONYME 3: « Sans titre », in *Journal du département de l’Indre*, November 11-12, 1895. The original is held in the Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, and is not available for consultation. See a transcription of the document in 2011 CASSAR, p. 128.

54. Paris, INHA, Autographes 180, 62, 10.

55. 1895 ANONYME 4: « Mlle Claudel à Châteauroux », in *Journal du département de l’Indre*, November 18-19, 1895. The original is held in the Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, and is not available for consultation. See a transcription of the document in 2011 CASSAR, p. 128-129.

56. 1895 ANONYME 5: « Tribune publique : Lettre d’un bourgeois grincheux », in *Journal du département de l’Indre*, November 21, 1895. The original is held in the Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, and is not available for consultation. See a transcription of the document in 2011 CASSAR, p. 129-131.

57. See Antoinette Le Normand-Romain’s comments on the bust of Danielli done by Auguste Rodin in 1882 (2004 CATALOGUE EXPOSITION BARCELONE, cat. 6, p. 44) and the comments of Hélène Marraud, who refers to the preceding in 2007 CATALOGUE MUSÉE PARIS, p. 295.

58. Paris, INHA, Autographes 180, 62, 11.

59. In his letter of December 16, 1895, addressed to Gustave Geffroy, Auguste Rodin thanks him for his support of Claudel’s *Shakuntala*. See 1985 RODIN, p. 158.

60. 1895 ANONYME 6: « Autour d’une œuvre d’art », in *Journal du département de l’Indre*, December 16-17, 1895. The original is held in the Bibliothèque nationale de France, cote JO-86201, and is not available for consultation. See a transcription of the document in 2011 CASSAR, p. 131-133.

61. 1895 ANONYME 7: « Tribune publique : Lettre d’un bourgeois grincheux », in *Journal du Centre*, December 18, 1895. The original is held in the Bibliothèque nationale de France, JO-86192, and is not available for consultation. See a transcription of the document in 2011 CASSAR, p. 133-135.

62. 1895 DES GACHONS, p. 2. In his letter of December 21, 1895 to Jacques des Gachons, Georges Lenseigne tells him that he knows about the article that will be published (Paris, INHA, Autographes 180, 62, 13).

63. 1895 JOUVE, p. 111-118.

64. 1901 MORHARDT, p. 351-365. Mathias Morhardt’s long article on Camille Claudel first appeared in 1898 (see 1898 MORHARDT, p. 709-755).

65. There are two things to note about this full-page photo: first, the photo’s caption is wrong, in that it’s a plaster, not a bronze. And, second, it’s difficult to ascertain the date of the photograph. It could have been taken before it was sent to the Châteauroux Museum or after Camille Claudel had restored the work. In any case, Dushyanta’s left foot is intact. 1913 CLAUDEL, p. 17.

66. 1942 CATALOGUE MUSÉE CHÂTEAUROUX, p. 88. Joseph Beulay’s 1910 catalogue doesn’t say where the work was placed at that time. See 1910 BEULAY, p. 103.

II. *Vertumnus and Pomona*, 1903-1905

67. The surface of the large plaster reveals at least one nail, an indispensable element for the three-compass method as well as for the Collas process, an adaptation of the pantograph invented by Achille Collas in 1836. For more on this process, see 2000 BAUDRY, p. 83-84.
68. One of the enlarger-reducers who worked with Rodin was Henri Victor Gustave Lebossé (1845-1922). He worked with Rodin from 1890 on and then exclusively beginning in 1894. He used the Collas process. Three letters held in the archives of the Rodin Museum (LEB-3708 Henri Victor Gustave LEBOSSÉ 1894-1900) written by Lebossé to Rodin at the end of 1897 and the beginning of 1898 speak of Camille Claudel. In the first two, Lebossé was trying to see her, but for various reasons, could not. In the last one, he says that Claudel had taken a work back from him (which one?) before he'd even begun to work on it.
69. See also 2002 GRIMAL, p. 389 and p. 475.
70. 2004 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION BARCELONE, cat. 30, p. 74.
71. Danielle Arnoux gives a very insightful commentary on the “logic” that directed Camille Claudel’s changes in her titles in 2011 ARNOUX 1, p. 117-120.
72. 1903 LEPAGE-REVAL-RIVIÈRE, p. 520-521.
73. In the copy of the 1904 catalogue (1904 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS) in the Getty Center Library, (<https://archive.org/details/cataloguedesouvr1904salo/page/150/mode/2up?q=Claudel>), *Vertumnus and Pomona (marble group)* appears as n°1730, p. 151 and *Fortune (bronze statuette)* as n°1731, p. 152. Furthermore, it states that the bronze belongs to Eugène Blot, while no owner is listed for the marble. Does this indicate that the Comtesse de Maigret planned to acquire the marble only just before its exhibition at the 1905 Salon?
74. For example, in the first version, the sculptor Descomps was listed as sending a plaster statuette, *Portrait de M. B... avocat à la cour d’appel*. In the second version, the sculptor Descomps’ contribution included an additional « n°bis », which was a marble of the initial piece. This leads us to think that he had developed the piece enough to be able to present it in both plaster and marble.
75. See the database “Salons” on the Orsay Museum website: <http://salons.musee-orsay.fr/>.
76. Letter from Camille Claudel to Henri Lerolle, undated, [spring, 1905?], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°229, p.226-228.
77. See 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°277, p. 222-224: “In addition, I have my group to finish and steps to take to have it placed in the Salon”; n°233, p. 232: “My dear Geffroy, I don’t need to tell you that I’m still coughing and sneezing as I furiously polish this group that is destroying my peace of mind. It’s with crying eyes and convulsive hacking that I’m finishing the hair on both Vertumnus and Pomona. Let’s hope that, despite various mishaps, they’ll be finished in the rational and proper manner befitting perfect lovers.”
78. Letter from Camille Claudel to Eugène Blot, undated. [April 1905?], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON n°234, p. 232-233.
79. Letter from Camille Claudel to Eugène Blot, undated. [April? 1905], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°237, p. 236-237.
80. Some ten or so articles mention the group, and the only exception to the consistent praise was that some critics, as usual, felt that Rodin’s influence was too strong.
81. Antoine Coysevox (1640-1720), *Mercuré à cheval sur Pégase* (MR 1822) and *La Renommée à cheval sur Pégase* (MR 1824), marble, H. 3m15, Paris, Louvre Museum.
82. This numbering clearly indicates that Claudel intended to do several, though no other marble has come to light so far. See 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 94.
83. 1905 HENRY-ASSELIN, NP (p. 3).
84. 1905 HAMEL 2, NP (p. 73).
85. 1905 GEFFROY, p. 5.
87. 1905 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS 1, n°2980 et n°2981, p. 253.
88. Letter from Camille Claudel to Gustave Geffroy, undated. [May 1905], in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°243, p. 243-244.
89. On the Comtesse de Maigret, see the text by Anne Rivière, « Un mécène : la comtesse de Maigret », in 2005 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE QUÉBEC-DETROIT-MARTIGNY, p. 250-259.
90. Letter from Camille Claudel to Henri Lerolle, undated. [Spring1905?]: “I would have liked to bring you the Comtesse de Maigret, as I had promised, but since then I’ve been at odds with her. My good mother, who dreamt of putting my sister in my place in this house, and Lhermitte, whom I thwarted from settling down completely, have so conspired as to deprive me of the affection of this lady, my only buyer.” in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°229, p. 226-228. See also 2014 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE ROUBAIX, p. 188-189.
91. Anne Rivière cites other works commissioned by the Comtesse de Maigret in her text: « Un mécène : la comtesse de Maigret », in 2005 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE QUÉBEC-DETROIT-MARTIGNY, p. 256-257.
92. “Will this woman turn out to have been the buyer of the marble *Vertumnus and Pomona*? The work was certainly shown in 1905 as if it belonged to her, but *Clotho* was also shown in 1905 as if it belonged to the Puvis de Chavannes Committee, and yet, in fact, the sale had never been completed.” in 2011 ARNOUX 1, p. 131. That said, Danielle Arnoux indicated that the admirer of *Vertumnus and Pomona* had “bought it for 8,000 francs” from the artist (p. 298).
93. Philippe Berthelot (1866-1934) was a diplomat and a very close friend of Paul Claudel. At the beginning of the century, they were living in Fuzhou, China at the same time. When Camille Claudel was institutionalized, he was a member of the family counsel and took charge of the works that were still in her studio. In 1914, Paul Claudel was one of the witnesses at his marriage.
94. 1982 CATALOGUE EXPOSITION BIBLIOTHÈQUE PARIS, n°86 p. 28, repr. p. 29.
95. 1929 FLAMENT, p. 220.
96. See 2011 ARNOUX 1, p. 125 et 2018 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE NOGENT-SUR-SEINE, p. 70.
97. 1951 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS, p. 13.
98. Paul Claudel’s letter to Marcel Aubert of February 26, 1952 (Archives of the Rodin Museum, E18) is reproduced in the 2018 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE NOGENT-SUR-SEINE, fig. 3, p. 37.
- The gift is recorded in the minutes of the Board of Directors meeting of April 2, 1952 (Archives of the Rodin Museum, A5/4).

III. *Abandon*, 1905

99. This number most likely represents the total of the two editions of 25.
100. Paris, National Archives, AP 368.
101. For information on the Maison Barbedienne in the 1930s, see 2016 RIONNET, p. 53 et p.88.
102. See 2016 RIONNET, p. 287-288.
103. Only two of *Abandon, large version* can be seen in public collections: n°8, acquired by the State in 1907 (Inv. FNAC 2104), has been on loan to the museum in Cambrai since 1933, and n°4 belongs to a private collection, but is on long-term loan to the Clark Art Institute in Williamstown, Massachusetts.
104. Though Eugène Blot wrote: “Twenty-five proofs were cast of each of the two models,” that was just a manner of speaking. As said above, the two editions were limited to 25 proofs each, but those numbers were never reached.
105. National Archives, AP 368. This letter is reproduced in 2008 RIONNET, p. 62-68.
106. This was probably Henri Lebossé. See note 67.
107. 2021 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION PARIS, p. 491.
108. The proof from the Gianadda Foundation is included in 1996 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION ANDROS (n°4 p. 175-176, cat. n°22).
109. 1997 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE MEXICO, p. 116-117; 1997 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE SÃO PAULO-RIO DE JANEIRO, p. 184-187; 1999 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE REVIERS, p. 26.
110. His collection was shown at the Sporting d’Hiver de Monte-Carlo from March 24 to April 16, 1990, see 1990 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE MONACO, p. 64.
111. 1905 CATALOGUE EXPOSITION PARIS SALON 2, n°350, p. 57.
112. Location given in 1905 SACHS, p. 620.
113. 1905 MORICE 1, p. 391.
114. 1905 CATALOGUE EXPOSITION GALERIE PARIS. The preface is by Louis Vauxcelles.
115. 1905 EON, NP (p. 2).
116. 1905 EON, NP (p. 2).
117. 1905 KAHN, p. 1.
118. 1905 FORTHUNY, p. 1.
119. 1907 LE DIABLE BOITEUX, p. 1.
120. In fact, an article on Sunday, December 10, 1905 announced “M. Beaumetz has had the sharpness of mind to acquire—finally!—one of her works, *Abandon*. Bravo, State !” (see 1905 ANONYMOUS 3, p. 8). The work was finally acquired a year and a half later. (In 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 95-96 et 2011 ARNOUX 1, p. 135-136, the date is wrongly given as December 10, 1907).
121. See 2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA, p. 95 and National Archives, F21 4189.
- Eugène Blot’s records of the sale of Camille Claudel’s *Abandon* and Hoetger’s *Torso* are dated June 20, 1907.
122. The work is mentioned in the catalogue, prefaced by Louis Vauxcelles (1908 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE PARIS, n°109, p. 15).
123. 1908 CATALOGUE EXPOSITION GALERIE PARIS, NP (p. 1).
124. 2017 CATALOGUE VENTE PARIS, p. 32.
125. The size of the *Abandon* shown in Rome remains unknown at present, while the one shown in Turin seems to have been the large version, based on a photograph that features the sculptures in Turin’s French Pavilion (see 2011 ARNOUX 2, p. 74).
126. The exhibition was held from February to March, 1913. The prices of the works are given in the catalogue; Claudel’s is listed at 650 francs. That price is low compared to the prices charged by other sculptors in the show (Bourdelle, Maillol) for works of the same size and material.
127. See 2015 NANTET-WASSERMAN, p. 73-80. This is a very complete article on these exhibitions of contemporary French art in Japan; it also discusses the links among Camille Claudel’s work and her brother Paul Claudel and Rodin.
128. Eugène Blot explains in a letter addressed to Jules Leblanc-Barbedienne on February 24, 1937: “I was warmly thanked by Monsieur H. Marcel, the director of the Beaux-arts, when he asked me to show those beautiful figures in Rome about 25 years ago.” (Paris, National Archives, 368 AP). This letter is reproduced in 2008 RIONNET, p. 69-71.
129. See note 2, p. 79 in 2015 NANTET-WASSERMAN.
130. Eugène Blot says in a letter addressed to Jules Leblanc-Barbedienne on February 24, 1937: “Her brother Paul, the ambassador, often stopped by my place to see the productions and to speak to me of his sister. He himself often told me about other models that I didn’t know of [...]” (Paris, National Archives, 368 AP). This letter is reproduced in 2008 RIONNET, p. 69-71.
131. Camille Claudel may well have started with the reduction of *Shakutala* that she used for *Vertumnus and Pomona*. The scale is very close. *Niobid* differs from the other female figures in the group in her long, flowing hair and the fact that her magnificent bosom is no longer hidden by the male figure’s body.
132. Report by Armand Dayot December 15, 1907 (Paris, National Archives, F214189).

A Masterpiece by Camille Claudel

133. 1993 MIRBEAU, p. 395. Maillol remarked to Octave Mirbeau: “But it’s better, I tell you, to carve the figure, courageously, yourself, whether it’s a block of stone or of marble ... For no one does it, no one knows how to do it ... and it took a woman, Mlle Claudel, to give everyone, from time to time, the excellent example, which, for that matter, no one followed ... ‘It’s crazy,’ they say, ‘and what for?’ But it’s the integrity, the nobility, the grandeur of our art... They don’t understand the immense, powerful, exhilarating, creative joy that the handle of a mallet stirs up, from the arm to the heart, and from the heart to the brain.”
134. Letter from Camille Claudel to Auguste Rodin, undated. August 1886, in 2014 RIVIÈRE-GAUDICHON, n°11, p. 26-28.
135. 1898 MORHARDT, p. 726.

Bibliographie



Notre bibliographie reprend les références rassemblées par Anne Rivière et Bruno Gaudichon pour le modèle 23 (23.1 à 23.7) dans leur ouvrage de référence : *Camille Claudel. Catalogue raisonné. Troisième édition augmentée*, publié en 2001 chez Adam Biro. Le modèle 23 est celui qui traite de *Sakountala*, *Vertumne et Pomone* et *l'Abandon*. Dans quelques très rares cas, lorsqu'il a été impossible de trouver certaines références, elles n'ont pas été retenues. Notre bibliographie reprend également certaines entrées de la bibliographie générale de *Camille Claudel. Catalogue raisonné. Troisième édition augmentée*.

Puis, à partir de 2001, ont été ajoutées tous les articles et ouvrages scientifiques qui nous semblaient pertinents. En outre, nos recherches ont permis de trouver une vingtaine de nouvelles références bibliographiques pour la période d'activité de l'artiste : la plupart sont des articles de presse parus entre 1888 et 1908. Ces nouvelles références bibliographiques sont signalées par un astérisque.

Our bibliography is based on the references listed by Anne Rivière and Bruno Gaudichon for model 23 (23.1 to 23.7) in their work, *Camille Claudel, Catalogue Raisonné. Third edition, enlarged*, published in 2001 by Adam Biro. Model 23 is the one that corresponds to *Shakuntala*, *Vertumnus and Pomona*, and *Abandon*. In rare cases, when it was impossible to find certain references, we have not included them. Our bibliography also includes certain references from the general bibliography of *Camille Claudel, Catalogue Raisonné. Third edition, enlarged*.

In addition, all the articles and scientific works that have come out since 2001 that seemed relevant have been included. Through our research, we have also discovered some twenty new bibliographic references that pertain to the artist's active period; most of them are articles that appeared in the press between 1888 and 1908. These new bibliographic references are marked with an asterisk.

* 1888 ANONYME : « Le Salon », in *La Paix*, n°3286, 30 mai 1888, p. 1-2.

1888 ARISTE : *Causeries sur le Salon de 1888* (Extrait du journal *La Paix*), Paris, Grande Imprimerie, 1888.

1888 CARDON : Émile Cardon, « Le Salon de 1888 », in *Moniteur des Arts*, n°1781, 19 juin 1888, p. 2.

1888 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS : Société des Artistes Français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1888*, Paris, Société d'Imprimerie et Librairie administratives et classiques Paul Dupont, 1888.

1888 FRÉMINE : Charles Frémine, « Le Salon », in *Le Rappel*, n°6676, 20 juin 1888, p. 3.

1888 JACQUES : Edmond Jacques, « Le Salon », in *L'Intransigeant*, n°2890, 12 juin 1888, p. 2.

1888 LEROI : Paul Leroi, « Salon de 1888 », in *L'Art*, t. XLIV de la collection, t. I de l'année, Paris, Librairie de l'Art, 1888, p. 209-218.

1888 MARX 1 : Roger Marx, « Le Salon de 1888 », in *Le Voltaire*, n°3587, 1^{er} mai 1888, p. 2.

* 1888 MARX 2 : Roger Marx, « Le Salon de 1888 », in *Le Voltaire*, n°3639, 22 juin 1888, p. 2.

1888 MICHEL : André Michel, « Salon de 1888 (troisième et dernier article.) », in *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVIII, 2^e période, 1^{er} août 1888, p. 137-153.

1888 STOP : *Salon humoristique illustré* (Publication du *Journal amusant*), Paris, Nourrit et Cie, 1888, p. 70.

1894 CATALOGUE EXPOSITION SALON BRUXELLES : *La Libre Esthétique. Catalogue de la première exposition à Bruxelles du 17 février au 15 mars 1894*, Bruxelles, Imprimerie Veuve Monnom, 1894.

1895 ANONYME 1 : « Un don au musée », in *Journal du département de l'Indre*, 10 octobre 1895, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Archimbaud-Klincksieck, 2011, p. 127-128 .

1895 ANONYME 2 : « Réception au musée », in *Journal du département de l'Indre*, 14-15 octobre 1895, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Archimbaud-Klincksieck, 2011, p. 128.

1895 ANONYME 3 : « Sans titre », in *Journal du département de l'Indre*, 11-12 novembre 1895, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Archimbaud-Klincksieck, 2011, p. 128.

1895 ANONYME 4 : « Mlle Claudel à Châteauroux », in *Journal du département de l'Indre*, 18-19 novembre 1895, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Archimbaud-Klincksieck, 2011, p. 128-129.

1895 ANONYME 5 : « Tribune publique : Lettre d'un bourgeois grincheux », in *Journal du département de l'Indre*, 21 novembre 1895, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Archimbaud-Klincksieck, 2011, p. 129-131.

1895 ANONYME 6 : « Autour d'une œuvre d'art », in *Journal du département de l'Indre*, 16-17 décembre 1895, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Archimbaud-Klincksieck, 2011, p. 131-133.

1895 ANONYME 7 : « Tribune publique : Lettre d'un bourgeois grincheux », in *Journal du Centre*, 18 décembre 1895, in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Archimbaud-Klincksieck, 2011, p. 133-135.

* 1895 DES GACHONS : Jacques des Gachons, « On parle d'art ! », in *Le Voltaire*, n°5409, 25 décembre 1895, p. 2.

1895 GEFFROY : Gustave Geffroy, « L'Art d'aujourd'hui. Camille Claudel à Châteauroux », in *Le Journal*, n°1174, 15 décembre 1895, p. 1.

1895 JOUVE : Lucien Jouve, « Don fait au musée. Sakountala. Groupe en plâtre patiné. Par Camille Claudel », in *Musée municipal de Châteauroux. Bulletin trimestriel*, II^e série, n°4, Châteauroux, A. Majesté et L. Bouchardeau, 31 décembre 1895, p. 111-118.

1896 ANONYME : « La Femme moderne par elle-même », in *Revue encyclopédique*, n°169, t. VI, Paris, Librairie Larousse, 28 novembre 1896, p. 841-895.

1898 MORHARDT : Mathias Morhardt, « Mlle Camille Claudel », in *Mercur de France*, n°99, t.XXV, Paris, Société du Mercure de France, mars 1898, p. 709-755.

* 1900 JOUVE : Lucien Jouve, « Musée de Châteauroux. Bulletin trimestriel. Séances de la commission. Séance du 6 octobre 1895 », in *Musée municipal de Châteauroux. Bulletin trimestriel. Années 1895-1896-1897-1898-1899*, II^e série, Châteauroux, A. Majesté et L. Bouchardeau A. Mellottée, Successeur, 1900, p. 95-118.

1901 MORHARDT : Mathias Morhardt, « Beaux-Arts. Aperçu d'une biographie de Mlle Camille Claudel », in *Musée municipal de Châteauroux. Bulletin trimestriel*, III^e série, n°5, 31 mars 1901, p. 351-365.

1903 LEPAGE-REVAL-RIVIÈRE : E. Lepage, Gabrielle Reval, M. Rivière, « Les Artistes Femmes au Salon de 1903 », in *Femina*, n°55, 1^{er} mai 1903, p. 519-521.

1904 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS : Société du Salon d'Automne, *Catalogue de Peinture, Dessin, Sculpture, Gravure, Architecture et Arts Décoratifs exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, Du 15 Octobre au 15 Novembre 1904*, Évreux, Ch. Hérissé, Imprimeur, 1904.

* 1905 ANONYME 1 : « Beaux-Arts Au Salon d'Automne », in *La Vie de Paris*, 27 octobre 1905, p. 12.

* 1905 ANONYME 2 : « Notes d'Art. L'Exposition Camille Claudel », in *La Vie de Paris*, 8 décembre 1905, p. 14.

1905 ANONYME 3 : « Petites galeries », in *Le Cri de Paris*, 10 décembre 1905, p. 8.

1905 CATALOGUE EXPOSITION GALERIE PARIS : Louis Vauxcelles, *Exposition d'œuvres de Camille Claudel et de Bernard Hoetger*, catalogue d'exposition [Paris, Galerie Eugène Blot, 4 – 16 décembre 1905], Paris, Imp. A. Lainé, 1905.

1905 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS 1 : Société des Artistes Français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, le 1^{er} mai 1905*, 1^{re} édition, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1905.

1905 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS 2 : Société du Salon d'Automne, *Catalogue de Peinture, Dessin, Sculpture, Gravure, Architecture et Art décoratif, exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, Du 18 Octobre au 25 Novembre 1905*, Paris, Cie Française des Papiers-Monnaie, 1905.

1905 CLAUDEL : Paul Claudel, « Camille Claudel, statuaire », in *L'Occident*, n°45, Paris, L'Occident, août 1905, p. 81-85.

* 1905 EON : Henry Eon, « Chronique d'art », in *Le Siècle*, n°25.556, 8 décembre 1905, p. 2.

* 1905 FORTHUNY : Pascal Forthuny, « Camille Claudel, Bernard Hoetger », in *Le Journal des Arts*, n°83, 16 décembre 1905, p. 1.

* 1905 GEFFROY : Gustave Geffroy, « Les Salons de 1905. Société des Artistes Français. Sculpture », in *Le Journal*, n°4604, 9 mai 1905, p. 5.

* 1905 HAMEL 1 : Maurice Hamel, « Les Salons de 1905 », in *La Revue de Paris*, t. III, Paris, La Revue de Paris, 1^{er} juin 1905, p. 623-652.

* 1905 HAMEL 2 : Maurice Hamel, *Salons de 1905*, Paris, Goupil & Cie, 1905.

* 1905 HENRY-ASSELIN : D. Henry-Asselin, « Visites. Une femme artiste », in *La Presse*, n°4667, 10 mars 1905, NP (p. 3).

* 1905 HOLL : J.-C. Holl, « Les Salons du Printemps », in *Les Cahiers d'Art et de Littérature*, mai 1905, p. 5-51.

* 1905 KAHN : Gustave Kahn, « Au jour le jour. Les éditions Blot », in *Le Siècle*, n°25.577, 29 décembre 1905, p. 1.

* 1905 LECLÈRE : Tristan Leclère (Klingsor), *Les salons de 1905*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition E. Sansot et Cie, 1905.

1905 LE GAY : « Notes d'art. Le Salon d'Automne », in *L'Univers et le Monde*, n°13.734, 4 novembre 1905, NP (p. 2).

* 1905 MAUCLAIR 1 : Camille Mauclair, « La Peinture et la Sculpture au Salon d'Automne », in *L'Art Décoratif*, juillet-décembre 1905, p. 220-240.

* 1905 MAUCLAIR 2 : Camille Mauclair, « Le Salon d'Automne », in *La Revue politique et littéraire*, 5^e série, t. IV, n°17, 21 octobre 1905, p. 525.

1905 MORAND : Eugène Morand, « Les Salons de 1905 (troisième et dernier article) », in *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIV, 3^e période, 1^{er} juillet 1905, p. 55-76.

* 1905 MORICE 1 : Charles Morice, « Le Salon d'Automne », in *Mercur de France*, n°203, t. LVIII, Paris, Société du Mercure de France, 1^{er} décembre 1905, p. 376-393.

1905 MORICE 2 : Charles MORICE, « Revue de la quinzaine. Art moderne », in *Mercur de France*, n°204, t. LVIII, Paris, Société du Mercure de France, 15 décembre 1905, p. 609-612.

1905 PANURGE : « Échos Salonnets », in *Le Radical*, n°340, 5 décembre 1905, p. 1.

* 1905 PINTURRICHIO : « Chez le maître fondeur Eugène Blot », in *Tourisme*, n°1, décembre 1905, NP [p.15-16].

* 1905 RAMBOSSON : Yvanhoé Rambosson, « La Sculpture aux Salons », in *L'Art Décoratif*, janvier-juin 1905, p. 266-279.

1905 SACHS : Hans Sachs, « Échos et nouvelles diverses », in *Le Courrier Musical*, n°21, 1^{er} novembre 1905, p. 620.

1906 CLEM : Guy Clem, « Causerie artistique », in *Écho des Premières*, 17 février 1906, p. 11-12.

* 1906 KAHN : Gustave Kahn, « Le nu chez les sculpteurs contemporains », in *L'Art et le Beau*, n°8, août 1906, p. 163-169.

1906 MONOD : François Monod, « Chronique. L'exposition de Mlle Claudel et de M Bernard Hoetger - Les poteries de M. Lenoble », *Art et Décoration*, janvier 1906, supplément p. 1-2.

*1906 VAUXCELLES : Louis Vauxcelles, « Une visite à la Galerie Eugène Blot », in *Tourisme*, n°10, décembre 1906, p. 7-8.

1907 LE DIABLE BOITEUX : « Échos. M. Dujardin-Beaumetz à l'exposition Pissarro », in *Gil Blas*, n°10090, 5 juin 1907, p. 1.

*1907 VAUXCELLES : Louis Vauxcelles, « La Galerie Eugène Blot », in *Tourisme*, n°19, novembre-décembre 1907, NP [p.9].

* 1908 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE PARIS : *Louis Vauxcelles, Quelques Artistes Modernes*, catalogue d'exposition [Paris, Salle Chauchat, 3 février – 25 février 1908], Paris, Imprimerie Henon, 1908.

1908 CATALOGUE EXPOSITION GALERIE PARIS : *Exposition de Mesdames Camille Claudel, Gaston Devore, Jeanne Eliot, Alcide Lebeau-Hassenberg, Ann Osterlind (Mme Edouard Sarradin)*, catalogue d'exposition [Paris, Galerie Eugène Blot, 1er – 24 décembre 1908], Paris, Galerie Eugène Blot, 1908.

1908 LE DIABLE BOITEUX : « Échos. Madame Camille Claudel », in *Gil Blas*, n°10353, 28 février 1908, p. 1.

1908 VAUXCELLES : Louis Vauxcelles, « La Vie Artistique. Quelques Dames », in *Gil Blas*, n°10634, 11 décembre 1908, NP [p.2].

1910 BEULAY : Joseph Beulay, *Catalogue du musée de Châteauroux*, Châteauroux, Imprimerie Typ. Lith. Badel, 1910.

1913 CLAUDEL : Paul Claudel, « Camille Claudel, statuaire » (repris de *L'Occident*, 1905), in *L'Art Décoratif*, n°193, juillet 1913, p. 5-50.

* 1913 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE ZURICH : *Französische Kunst*, catalogue d'exposition [Zurich, Kunsthaus, 16 février – 26 mars 1913], 1913.

1922 FONTAINAS-GROMORT-VAUXCELLES : André Fontainas, Georges Gromort, Louis Vauxcelles, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours. Tome II : L'architecture, la sculpture*, Paris, Librairie de France, 1922.

1929 FLAMENT : Albert Flament, « Un intérieur du vingtième siècle. Harmonie d'aujourd'hui, d'hier et de demain », in *La Renaissance*, n°5, mai 1929, p. 218-253.

1934 DAILLIEZ : G. Dailliez, « Le Musée de Cambrai », in *Mémoires de la Société d'Émulation de Cambrai, t. LXXXI, Cambrai*, Imprimerie H. Mallez & Cie, 1934, p. 167-206.

1936 CATALOGUE EXPOSITION BIBLIOTHÈQUE PARIS : commissariat d'André Jaulme, Henri Moncel, *Cinquanteenaire du Symbolisme. Exposition de manuscrits autographes, estampes, peintures, sculptures, éditions rares, portraits, objets d'art*, catalogue d'exposition [Paris, Bibliothèque nationale, 12 juin – 23 octobre 1936], Paris, Éditions des Bibliothèques nationales, 1936.

1942 CATALOGUE MUSÉE CHÂTEAUX : H. Ratouis de Limay, *Catalogue sommaire du musée de Châteauroux (musée Bertrand) et du musée lapidaire*, Châteauroux, Édition du musée Bertrand, 1942.

1951 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS : commissariat de Cécile Goldscheider, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Paris, musée Rodin, novembre-décembre 1951], Paris, musée Rodin, 1951.

1951 CLAUDEL : Paul Claudel, « Ma sœur Camille. Son œuvre est l'histoire de sa vie », in *Le Figaro littéraire*, n°291, 17 novembre 1951.

1951 SENTENAC : Paul Sentenac, « Les Sculptures de Camille Claudel et les galeries », in *Cette semaine*, n°265, 12-18 décembre 1951, p. 51-53.

1954 SANDOZ : Marc Sandoz, *La collection André Brisson. Peinture et sculpture d'art moderne*, coll. Petites monographies des collections des musées de Poitiers, Poitiers, Musée des beaux-arts-Hôtel de ville, 1954.

1957 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS : commissariat de Cécile Goldscheider, *Rodin, ses collaborateurs et ses amis*, catalogue d'exposition [Paris, musée Rodin, juin – octobre 1957], Paris, Les Presses Artistiques, 1957.

1965 CATALOGUE EXPOSITION BIBLIOTHÈQUE PARIS : commissariat de François Chapon, François Mauriac, *Paul Claudel. Premières œuvres. 1886-1901*, catalogue d'exposition [Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 29 novembre – 23 décembre 1965], Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 1965.

1968 CATALOGUE EXPOSITION BIBLIOTHÈQUE PARIS : commissariat de Marie-Clothilde Hubert, *Paul Claudel. 1868-1955*, catalogue d'exposition [Paris, Bibliothèque nationale, 16 février – 20 avril 1968], Paris, Bibliothèque nationale, 1968.

1969 ASSELIN : Henry Asselin, « Camille Claudel », in *Bulletin du Club français de la médaille*, n°24-25, Paris, Imprimerie nationale, 2e semestre 1969, p. 18-19.

1971 MOISY : Pierre Moisy, « Camille Claudel au Musée des Beaux-Arts de Poitiers », in *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°41, Paris, Société Paul Claudel, 1^{er} trimestre 1971, p. 21-22.

1972 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE CHÂTEAUROUX : Gisèle Chovin, *Ernest Nivet*, catalogue d'exposition [Châteauroux, musée Bertrand, 1972], Châteauroux, édition du Musée Bertrand, 1972.

1981 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE MONT-DE-MARSAN : commissariat d'Armand-Henry Amann, *La Femme artiste d'Élisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur*, catalogue d'exposition [Mont-de-Marsan, Donjon Lacataye, novembre 1981-février 1982], Mont-de-Marsan, Lacoste, 1981.

1981 CATALOGUE EXPOSITION GALERIE NEW YORK-SOMERSET : *French Sculpture, 1780-1940*, catalogue d'exposition [*Rodin with his precursors and successors*, New York, Bruton Gallery Inc, 9 novembre – 12 décembre 1981, *Carrier-Belleuse and his circle – origins and influence*, Somerset, Bruton Gallery Limited, 14 novembre 1981 – 2 janvier 1982], Bristol, Bruton Gallery, 1981.

1982 ANONYME : « Une femme trop belle », in *Vital*, n°25, octobre 1982, p. 48-53.

1982 CATALOGUE EXPOSITION BIBLIOTHÈQUE PARIS : commissariat de Mauricette Berne, Marie-Françoise Christout, Marthe Besson-Herlin, *Jean Giraudoux. Du réel à l'imaginaire*, catalogue d'exposition [Paris, Bibliothèque nationale, 7 décembre 1982 – 1^{er} mars 1983], Paris, Bibliothèque nationale, 1982.

1982 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE CALAIS-LILLE-ARRAS-BOULOGNE-SUR-MER-PARIS : commissariat de François Maison, Anne Pingéot, Dominique Viéville, *De Carpeaux à Matisse La sculpture française de 1850 à 1914 dans les collections publiques du Nord de la France*, catalogue d'exposition [Calais, musée des Beaux-Arts, 18 mars – 6 juin 1982, Lille, musée des Beaux-Arts, 15 juin – 31 août 1982, Arras, musée des beaux-arts, ancienne abbaye Saint-Waast, 15 septembre – 15 novembre 1982, Boulogne-sur-Mer, musée des beaux-arts et d'Archéologie, 1er décembre 1982 – 1^{er} février 1983, Paris, musée Rodin, février-avril 1983], Lille, Édition de l'association des conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais, 1982.

1982 CHATAIN : Georges Chatain, « À Châteauroux et Guéret. Œuvres retrouvées de Camille Claudel », in *L'Écho du Centre*, n°11.758, 26 août 1982, p. 10.

1982 DELBÉE : Anne Delbée, *Une femme*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982.

1982 PINGEOT : Anne Pingéot, « Le chef-d'œuvre de Camille Claudel. L'Âge mûr », in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 4, octobre 1982, p. 287-295.

1982 POIROT-DELPECH : Bertrand Poirot-Delpech, « Camille Claudel sculpteur brisé », in *Le Monde*, 2 juillet 1982.

1983 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE POITIERS : commissariat de Blandine Chavanne, Bruno Gaudichon, Marie-Thérèse Reau, *et. al., Sculptures des XIX^e et XX^e siècles*, catalogue d'exposition [Poitiers, musée Sainte-Croix, 28 juin – 15 septembre 1983], Poitiers, musées de la Ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 1983.

1983 LEBRETON : Mahé Lebreton, « Au Musée d'art et d'histoire. Camille Claudel sculpteur aux ailes fracassées », in *Tribune des Arts. Magazine de la Tribune de Genève*, n° 36, mars 1983, p. VI-VII.

1983 RIVIÈRE : Anne Rivière, *L'Interdite. Camille Claudel (1864-1943)*, Paris, Tierce, 1983.

1984 ALLILAIRE : J.-F. Allilaire, « Camille Claudel ou la création brisée. Psychopathologie et créativité », in *Synapse*, n°7, octobre 1984, p. 79-83.

1984 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS-POITIERS : commissariat de Bruno Gaudichon, Monique Laurent, *Camille Claudel (1864-1943)*, catalogue d'exposition [Paris, musée Rodin, 15 février – 11 juin 1984 ; Poitiers, musée Sainte-Croix, 26 juin – 15 septembre 1984], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984.

1984 GOLDSCHIEDER : Cécile Goldscheider, « Camille Claudel », in *L'Œil*, n°350, septembre 1984, p. 30-35. 1984.

1984 LEBRUN : Jean Lebrun, « Camille Claudel crucifiée », in *La Croix*, n°30750, 7 avril 1984, p. 21.

1984 PARIS : Reine-Marie Paris, *Camille Claudel*, Paris, Gallimard, 1984.

1985 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE BERNE : commissariat de Sandor Kuthy, *Camille Claudel - Auguste Rodin. Dialogues d'artistes - résonances*, catalogue d'exposition [Berne, Kunstmuseum, 16 mars – 19 mai 1985], Berne, Kunstmuseum-Office du Livre Fribourg, 1985.

1985 GABORIT : Jean-René Gaborit, « Camille Claudel, exposition / musée Rodin », in *Universalis. Les événements, les hommes, les problèmes en 1984*, Paris, Encyclopædia Universalis France, 1985, p. 484-485.

1985 RODIN : Auguste Rodin, *Correspondance de Rodin. I : 1860-1899*, Textes classés et annotés par Alain Beausire et Hélène Pinet, Paris, Éditions du musée Rodin, 1985.

1985 SCHMOLL : J. A. Schmoll, « Camille Claudel und Rodin », in *Epochengrenzen und Kontinuität*, Munich, Prestel, 1985, p. 306-322.

1985 WERNICK : Robert Wernick, « Camille Claudel's tempestuous life of art and passion », in *Smithsonian Magazine*, vol. 16, n°6, septembre 1985, p. 56-65.

1986 AMANN-BOUCHARD-DUREY : Armand-Henry Amann, Marie Bouchard, Philippe Durey, *et al.*, « Table ronde : quelques expériences de remise en état des fonds de province », in *La Sculpture du 19^e siècle. Une mémoire retrouvée. Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1986.

1987 CASSAR : Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, Paris, Librairie Séguier, 1987.

1987 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE JAPON : commissariat de Reine-Marie Paris, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Tokyo, galerie d'art Tokyû, 28 août – 16 septembre 1987, Sapporo, galerie d'art Tokyû, 8 octobre – 20 octobre 1987, Kurume, musée d'art Ishibashi, 30 octobre – 29 novembre 1987, Yokohama, musée d'art Sogo, 20 janvier – 7 février 1988, Osaka, galerie d'art Daimaru, 16 mars – 28 mars 1988], Tokyo, Asahi Shimbun, 1987.

1987 DELETANG : Jean-Noël Deletang, « Camille Claudel, celle par qui le scandale arriva... à Châteauroux », in *Berry. Une terre à découvrir...*, n°4, hiver 1987, p. 7-11.

1988 CATALOGUE EXPOSITION GALERIE PARIS : commissariat de Danielle Ghanassia, *Camille Claudel 1864-1943*, catalogue d'exposition [Paris, Galerie H. Odermatt-Ph. Cazeau, 2 décembre 1988 – 31 janvier 1989], Paris, T. B. Photoreproduction, 1988.

1988 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE WASHINGTON : commissariat de Reine-Marie Paris, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Washington, The National Museum of Women in the Arts, 25 avril – 31 mai 1988], Washington, The National Museum of Women in the Arts, 1988.

1988 FABRE-PELLERIN : Brigitte Fabre-Pellerin, *Le Jour et la Nuit de Camille Claudel*, Paris, Lachenal et Ritter, 1988.

1988 LAURENT : Monique Laurent, *Rodin*, Paris, Chêne-Hachette, 1988.

1988 LEGARDINIER : Claudine Legardinier, « Camille Claudel : une femme en enfer », in *À suivre*, n°120, janvier 1998, p. 18-21.

1988 PINGEOT : Anne Pingéot (sous la direction de), « « L'Âge mûr » de Camille Claudel », *Les Dossiers du musée d'Orsay*, n°25, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988.

1989 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE TRÉVISE : commissariat de Graziella Graziani, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Lanceno (Trévise), Villa Domenica, 24 juin – 24 juillet 1989], Trévise, Biblioteca Cominiana, 1989.

1989 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE STOCKHOLM : commissariat de Göran Söderlund, *Camille Claudel 1864-1943*, catalogue d'exposition [Stockholm, Millesgården, 12 octobre – 3 décembre 1989], Stockholm, Millesgården, 1989.

1990 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE MONACO : commissariat d'Antoine Battaini, Dany Berland-Michel, Jean-Pierre Devissi, *et al.*, « *Sculpture Passion* ». *Exposition de la collection de sculptures des XIX^e et XX^e siècles de Monsieur Jacques Ginépro*, catalogue d'exposition [Monaco, Sporting d'Hiver de Monte-Carlo, 24 mars – 16 avril 1990], Monaco, Sporting d'Hiver de Monte-Carlo, 1990.

1990 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION MARTIGNY : commissariat de Nicole Barbier, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 16 novembre 1990 – 24 février 1991], Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1990.

1990 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE HAMBOURG : commissariat de Nicole Barbier, Hermann Feldgen, *Camille Claudel (1864-1943), Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen*, catalogue d'exposition [Hambourg, Batig Kunstfoyer, 7 septembre – 2 novembre 1990], Hambourg, Edition Stadtbaukunst, 1990.

1990 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE TOURCOING : commissariat de Thierry Salomé, *Mon frère*, catalogue d'exposition [Tourcoing, musée des beaux-arts, 27 juin – 15 octobre 1990], Tourcoing, Édition du musée des beaux-arts, 1990.

1990 LEVÊQUE : Jean-Jacques Levêque, *Les Années impressionnistes*, Paris, A.C.R., 1990.

1990 PARIS-LA CHAPELLE : Reine-Marie Paris, Arnaud de La Chapelle, *L'Œuvre de Camille Claudel*, Paris, Adam Biro-Éditions d'art et d'histoire ARHIS, 1990.

1991 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS : commissariat de Nicole Barbier, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Paris, musée Rodin, 12 mars – 2 juin 1991], Paris, musée Rodin, 1991.

1993 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE LAON : commissariat du Conseil général de l'Aisne, *Hommage à Camille Claudel. Commémoration du 50^{ème} anniversaire de sa disparition*, catalogue d'exposition [Laon, Conseil général de l'Aisne, 2 octobre – 2 novembre 1993], Laon, Imprimeries du Courrier de l'Aisne, 1993.

1993 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE TAIPEI : commissariat de Reine-Marie Paris, Gilles Perrault, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Taïpei, Hawker Art Club, 8 août – 28 août 1993], Taïpei, Éditions du Hawker Art Club, 1993.

1993 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE MORLAIX : commissariat de Patrick Jourdan, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Morlaix, musée des Jacobins, 2 juillet – 10 novembre 1993], Morlaix, musée des Jacobins, 1993.

1993 JARASSÉ : Dominique Jarassé, *Rodin. La passion du mouvement*, Paris, Terrail, 1993.

1993 MIRBEAU : Octave Mirbeau, « La Revue », in *Combats esthétiques. 1893-1914*, vol. 2, Édition établie et présentée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993.

1994 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE KAOHSIUNG : commissariat de Reine-Marie Paris, *Exposition de sculptures de Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Kaohsiung (Taiwan), Museum of Fine Arts, octobre 1994], Kaohsiung, Museum of Fine Arts, 1994.

1995 BOUTÉ : Gérard Bouté, *Camille Claudel. Le miroir et la nuit*, Paris, Éditions de l'Amateur-Éditions des catalogues raisonnés, 1995.

1995 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE LUXEMBOURG : commissariat de Nicole Barbier, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Luxembourg, Cercle municipal, 24 novembre – 17 décembre 1995], Luxembourg, Banque Indosuez, 1995.

1996 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION ANDROS : commissariat de Kyriakos Koutsomallis, *Auguste Rodin, Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Andros, Fondation Basil & Elise Goulandris, 7 juillet – 22 septembre 1996], Turin-Londres, Umberto Allemandi & C., 1996.

1996 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE JAPON : commissariat de Reine-Marie Paris, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Japon, Bunkamura Museum of Art, 1^{er} juin – 14 juillet 1996, Japon, Yamaguchi Prefectural Museum of Art, 20 juillet – 18 août 1996, Japon, Kitakyushu Municipal Museum of Art, 24 août – 23 septembre 1996, Japon, Takamatsu City Museum of Art, 28 septembre – 27 octobre 1996, Japon, Ehime Prefectural Museum of Art, 15 novembre – 8 décembre 1996], Japon, APT International, 1996.

1996 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA : Anne Rivière, Bruno Gaudichon, Danielle Ghanassia, *Camille Claudel. Catalogue raisonné*, Paris, Adam Biro, 1996.

1997 AYRAL-CLAUDE : Odile Ayral-Clause, « Camille Claudel, Jessie Lipscomb and Rodin », in *Apollo*, n°424, juin 1997, p. 21-26.

1997 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE MEXICO : commissariat de Reine-Marie Paris de La Chapelle, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [México, Museo del Pallacio de Bellas Artes, mai – juillet 1997], México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.

1997 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE SÃO PAULO-RIO DE JANEIRO : commissariat de Reine-Marie Paris de La Chapelle, *Camille Claudel. 1864-1943*, catalogue d'exposition [São Paulo, Pinacoteca do Estado, 8 septembre – 7 décembre 1997, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 15 janvier – 15 mars 1998], São Paulo, Edições Pinacoteca, 1997.

1997 DURET-ROBERT : François Duret-Robert, « Propriété artistique. Le linge sale des Claudel », in *Muséart*, n°69, avril 1997, p. 82.

1998 BUTLER : Ruth Butler, *Rodin. La Solitude du génie*, Paris, Gallimard-musée Rodin, 1998.

1998 PINGEOT : Anne Pingeot, « De Rodin au symbolisme », in Jean-Loup Champion (sous la direction de), *Mille sculptures des musées de France*, Paris, Gallimard, 1998, p. 326-335.

1999 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE REVIERS : commissariat du Festival d'art de Reviers, *La sculpture aux XIX^e et XX^e siècles. La tradition du geste moderne*, catalogue d'exposition [Reviers, château de Reviers, 17 juillet – 22 août 1999], Reviers, Festival d'art de Reviers, 1999.

2000 BAUDRY : Marie-Thérèse Baudry (sous la direction de), *Sculpture. Méthode et vocabulaire*, Paris, Éditions du Patrimoine-Imprimerie nationale, 2000 (1^{ère} édition, 1978).

2000 PARIS : Reine-Marie Paris, *Camille Claudel re-trouvée*, Paris, Éditions Aittouarès, 2000.

2001 DI LEO : Brigida Di Leo, *Camille Claudel : il prezzo della creatività*, Milan, Selene, 2001.

2001 RIVIÈRE-GAUDICHON-GHANASSIA : Anne Rivière, Bruno Gaudichon, Danielle Ghanassia, *Camille Claudel. Catalogue raisonné. Troisième édition augmentée*, Paris, Adam Biro, 2001.

2002 BRUNEL : Pierre Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.

2002 GRIMAL : Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 (1^{ère} édition, 1951).

2003 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE MILAN : commissariat de Sandro Parmiggiani, *Camille Claudel : anatomie della vita interiore. Auguste Rodin, sculpture. Vasco Ascolini, Bruno Cattani, fotografie*, catalogue d'exposition [Milan, Palazzo Magnani, 14 juin – 31 août 2003], Milan, Skira, 2003.

2003 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE NOGENT-SUR-SEINE : commissariat de Jacques Piette, *Camille Claudel révélée... par Boucher et Rodin*, catalogue d'exposition [Nogent-sur-Seine, musée Paul Dubois-Alfred Boucher, 1^{er} février – 4 mai 2003], Nogent-sur-Seine, Musée Paul Dubois-Alfred Boucher, 2003.

2003 LE NORMAND-ROMAIN : Antoinette Le Normand-Romain, *Camille Claudel et Rodin. Le temps remettra tout en place*, Paris, Hermann-Musée Rodin 2003.

2003 LEBLANC : Claudine Leblanc, « Une belle fidèle : *Sakountala* de Camille Claudel », in *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°170, 2ème trimestre, juin 2003, p. 23-29.

2003 PARIS-PINET : Reine-Marie Paris, Hélène Pinet, *Camille Claudel. Le génie est comme un miroir*, Paris, Gallimard, 2003.

2004 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION BARCELONE : commissariat d'Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti*, catalogue d'exposition [Barcelone, Fondation « La Caixa », 29 octobre 2004 – 27 février 2005], Barcelone, Fondation « La Caixa », 2004.

2004 NANTET : Marie Victoire Nantet, « Camille Claudel médusée », in *De Claudel à Malraux. Mélanges offerts à Michel Antrand*, textes réunis par Pascale Alexandre-Bergues et Jean-Yves Guérin, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 17-34.

2005 CARDOT : Jean Cardot, « Le Regard », in « Camille Claudel. « La vérité d'une œuvre » », *Lettre de l'Académie des beaux-arts. Institut de France*, n°41, été 2005, Paris, Institut de France, 2005, p. 8-9.

2005 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE DINAN : commissariat de Gérard Bouté, *Camille Claudel. Entre ombre et lumière*, catalogue d'exposition [Dinan, Mairie de Dinan, 11 juin – 25 septembre 2005], Dinan, Mairie de Dinan, 2005.

2005 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS : commissariat de Marianne Delafond, Caroline Genet-Bondeville, Jean-Marie Granier, *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Paris, Musée Marmottan Monet, 5 octobre 2005 – 31 janvier 2006], Paris, Les Éditions du Musée Marmottan Monet, 2005.

2005 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE QUÉBEC-DETROIT-MARTIGNY : commissariat d'Yves Lacasse, Antoinette Le Normand-Romain, *Camille Claudel et Rodin. La Rencontre de deux destins*, catalogue d'exposition [Québec, musée national des beaux-arts, 26 mai – 11 septembre 2005, Detroit, Detroit Institute of Arts, 2 octobre 2005 – 5 février 2006, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 3 mars – 15 juin 2006], Paris, Hazan, 2005.

2005 FABRE-PELLERIN : Brigitte Fabre-Pellerin, *Camille Claudel. Le tourment de l'absence*, Paris, Les Carnets de psychanalyse, 2005.

2006 PORCHERON : Marie-Domitille Porcheron, « *Sakountala* : des esquisses à *L'Abandon* », in commissariat de Marie-Domitille Porcheron, Philippe Sénéchal, *Camille Claudel chez elle en Picardie*, catalogue d'exposition [Amiens, Espace Camille-Claudé, 15 mars – 4 mai 2006], Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2006, p. 19-25.

2007 CATALOGUE MUSÉE PARIS : Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze. Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, t. I, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux-Musée Rodin, 2007.

2008 AYRAL-CLAUDE : Odile Ayral-Clause, « *Sakountala* », in *Camille Claudel. Sa vie*, Paris, Hazan, 2008, p. 87-99.

2008 BONA-DE BAYSER-MADELIN : Dominique Bona, Patrick de Baysier, Olivier Madelin, *et al.*, *Camille Claudel*, hors-série, Paris, Le Figaro, 2008.

2008 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE MADRID-PARIS : commissariat de María López Fernández, Aline Magnien, Véronique Mattiussi, *Camille Claudel 1864-1943*, catalogue d'exposition [Madrid, Fundación Mapfre, 7 novembre 2007 – 13 janvier 2008, Paris, musée Rodin, 15 avril 2008 – 20 juillet 2008], Paris, Gallimard, 2008.

2008 COLLOQUE : Jeanne Fayard, « Symbolique et réalité de la femme dans les œuvres croisées de Camille Claudel et Auguste Rodin », in *Camille Claudel. De la vie à l'œuvre. Regards croisés*, Actes du colloque du 3-10 juillet 2006, Cerisy-la-Salle, Centre culturel international, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 69-89.

2008 FREYSOLDT : Janet Freysoldt, *À la recherche de Camille Claudel*, Paris, Flammarion, 2008.

2008 RIONNET : Florence Rionnet, *La Maison Barbedienne. Correspondances d'artistes*, Paris, Éditions du CTHS, 2008.

2009 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE LIMOGES : *Sculpture au féminin autour de Camille Claudel : Isa Barbier, Marinette Cuenco, Françoise Pétrouitch, Françoise Vergier, Christine O'Loughlin, Niki de Saint-Phalle, Louise Bourgeois, Germaine Richier, Marta Pan*, catalogue d'exposition [Limoges, Galerie des Hospices, 3 juillet – 27 septembre 2009], Limoges, A contrario galerie, 2009.

2009 COLLOQUE : Marie-Victoire Nantet, Marie-Domitille Porcheron, Anne Rivière (sous la direction de), *Sur les traces de Camille et Paul Claudel. Archives et presse*, Actes du colloque du 23 octobre 2007, Amiens, Université Jules Verne, Besançon, Poussière d'or, 2009.

2010 BOUREL : Yves Bourel, *Autour de Camille Claudel. Chefs-d'œuvre du musée de Nogent-sur-Seine*, Nogent-sur-Seine, Musée Paul Dubois-Alfred Boucher, 2010.

2010 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE SÉOUL : commissariat de Juhyun Cho, Nadine Lehni, Véronique Mattiussi, *et al.*, *Rétrospective Rodin*, catalogue d'exposition [Séoul, Séoul Museum of Art, 30 avril – 22 août 2010], Séoul, Hankook Ilbo, 2010.

2011 ARNOUX 1 : Danielle Arnoux, *Camille Claudel. L'ironique sacrifice*, Paris, EPEL, 2011 (1^{ère} édition, 2001).

2011 ARNOUX 2 : Danielle Arnoux, *Réenchantement de l'œuvre*, Paris, EPEL, 2011 (1^{ère} édition, 2001).

2011 CASSAR : Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Archimbaud-Klincksieck, 2011.

2012 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE CHILLEURS-AUX-BOIS : commissariat de Sylvie Buisson, *Femmes artistes. Passions, muses, modèles*, catalogue d'exposition [Chilleurs-aux-Bois, Château de Chamerolles, 16 juin – 19 août 2012], Paris, Éditions Alternatives, 2012.

2012 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE MORESTEL : commissariat de Jacqueline Bigallet, Nathalie Lebrun, *Camille et Paul Claudel 1885-1905 : deux artistes à l'œuvre*, catalogue d'exposition [Morestel (Isère), Maison Ravier, 3 juin – 30 septembre 2012], Morestel, Édition AMRA, 2012.

2013 CATALOGUE EXPOSITION AUTRE AVIGNON : commissariat d'Éric Mézil, *Les Papesses. Camille Claudel, Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jana Sterbak, Berlinde de Bruyckere*, catalogue d'exposition [Avignon, Palais des Papes et Collection Lambert en Avignon, 9 juin – 11 novembre 2013], Arles, Actes Sud, 2013.

2014 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE ROUBAIX : commissariat de Bruno Gaudichon, Anne Rivière, *Camille Claudel Au miroir d'un Art nouveau*, catalogue d'exposition [Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André-Diligent, 8 novembre 2014 – 8 février 2015], Paris, éditions Gallimard-La Piscine-Roubaix, 2014.

2014 CLAUDEL : Camille Claudel, *Camille Claudel*, coll. Paroles d'artiste, Lyon, Fage éditions, 2014.

2014 CRESSENT-PARIS : Philippe Cressent, Reine-Marie Paris, *Camille Claudel. Intégrale des œuvres*, Paris, Culture Économica, 2014.

2014 LÉGERET : Katia Légeret (sous la direction de), *Rodin et la danse de Çiva*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2014.

2014 LE NORMAND-ROMAIN : Antoinette Le Normand-Romain, *Camille Claudel et Rodin. Le temps remettra tout en place*, Paris, Hermann-Musée Rodin, 2014.

2014 MATTIUSSI : Véronique Mattiussi, « « *Sakountala* est sa première œuvre majeure » », in Véronique Mattiussi, Mireille Rosambert-Tissier, *Camille Claudel, itinéraire d'une insoumise. Idées reçues sur la femme et l'artiste*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2014, p. 141-148.

2014 RIVIÈRE-GAUDICHON : Anne Rivière, Bruno Gaudichon, *Camille Claudel. Correspondance. 3^e édition revue et augmentée*, Paris, Gallimard, 2014.

2015 NANTET-WASSERMAN : Marie-Victoire Nantet, Michel Wasserman, « Première apparition de Camille Claudel au Japon en 1922 et 1923 », in *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°215, 2015, p. 73-80.

2016 RIONNET : Florence Rionnet, *Les bronzes Barbedienne. L'œuvre d'une dynastie de fondeurs*, Paris, Arthena, 2016.

2017 CATALOGUE MUSÉE NOGENT-SUR-SEINE : Françoise Magny, *Guide des collections. Musée Camille Claudel*. Nogent-sur-Seine, Paris, Lienart, 2017.

2017 CATALOGUE VENTE PARIS : *Camille Claudel. Un trésor en héritage*, catalogue de vente [Artcurial, commissaires-priseurs Francis Briest, Matthieu Fournier, expert Sculpture & Collection, Paris, hôtel Dassault, 27 novembre 2017].

2017 COMMUNIQUÉ : Ministère de la Culture, « Acquisitions en vente publique d'œuvres majeures de Camille Claudel (1864-1943) au bénéfice des collections publiques françaises », communiqué, 1^{er} décembre 2017 [en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Archives-Presses/Archives-Communique-de-presse-2012-2018/Annee-2017/Acquisitions-en-vente-publique-d-oeuvres-majeures-de-Camille-Claudel-1864-1943-au-benefice-des-collections-publiques-francaises>].

2017 RIVIÈRE : Anne Rivière, *Dictionnaire des sculptrices*, Paris, mare & martin, 2017.

2017 ROCHEBOUËT : Béatrice De Rochebouët, « Feu d'artifice de préemptions pour la vente Camille Claudel », in *Le Figaro*, 28 novembre 2017 [en ligne : <https://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2017/11/28/03016-20171128ARTFIG00152-feu-d-artifice-de-preemptions-pour-la-vente-camille-claudel-chez-artcurial.php>].

2018 BLARY : Armelle Blary, *Clotbo, une aventure. Conversation avec Camille Claudel*, Reims, Armelle Blary, 2018.

2018 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE NOGENT-SUR-SEINE : commissariat de Cécile Bertran, *Camille Claudel, Paul Claudel. Le rêve et la vie*, catalogue d'exposition [Nogent-sur-Seine, musée Camille Claudel, 29 septembre 2018 – 13 janvier 2019], Paris, Lienart, 2018.

2018 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS : commissariat de Marianne Mathieu, Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Collections privées. Un voyage des impressionnistes aux fauves*, catalogue d'exposition [Paris, musée Marmottant Monet, 13 septembre 2018 – 10 février 2019], Vanves, Hazan, 2018.

2018 LACOUR : Francesca Lacour, Lucien Lacour, « Scandale autour du *Sakountala* », in *Ernest Nivet (1871-1948). Vie et destinée d'un praticien de Rodin*, La Geneytouse, Lucien Souny, 2018.

2018 LESAGE-MÜNCH : Anne-Sophie Lesage-Münch, « Le musée d'Orsay réunit pour quelques semaines les œuvres de Camille Claudel récemment préemptées par l'État », in *Connaissance des Arts*, 9 janvier 2018 (mis à jour le 19 novembre 2020) [en ligne : <https://www.connaissancedesarts.com/musees/musee-orsay/le-musee-dorsay-reunit-pour-quelques-semaines-les-oeuvres-de-camille-claudel-recemment-preemptees-par-letat-1185483/>].

2019 CHEVILLOT-LANCESTREMÈRE : Catherine Chevillot, Christine Lancrestremère (sous la direction de), *Guide du musée Rodin*, Paris, Éditions du musée Rodin, 2019.

2019 CRESSANT-PARIS : Philippe Cressant, Reine-Marie Paris, *Camille Claudel. Catalogue raisonné, 5^e édition revue, corrigée et augmentée*, Paris, Culture Économica, 2019.

2019 FERLIER-BOUAT : Ophélie Ferlier-Bouat, « 111 *Sakountala*, étude II », in *La Revue des musées de France*, n°2, 2019.

2020 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE QUIMPER-POITIERS : commissariat de Sophie Kervran, Raphaële Martin-Pigalle, *L'Amour fou ? Intimité et création (1910-1940)*, catalogue d'exposition [Quimper, musée des beaux-arts, 15 octobre 2020 – 25 janvier 2021, Poitiers, musée Sainte-Croix, 5 mars – 13 juin 2021], Le Kremlin-Bicêtre, mare & martin-Quimper, musée des beaux-arts-Poitiers, musée Sainte-Croix, 2020.

2021 CATALOGUE EXPOSITION FONDATION PARIS : commissariat d'Anne Baldassari, *La Collection Morozov. Icônes de l'art moderne*, catalogue d'exposition [Paris, Fondation Louis Vuitton, 22 septembre 2021 – 22 février 2022], Paris, Gallimard-Fondation Louis Vuitton, 2021.

2022 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE LES BAUX-DE-PROVENCE : commissariat de Corinne Brayer, Olivier Brayer, Brigitte Serre-Bouret, *Camille Claudel. Géniale Folie*, catalogue d'exposition [Les Baux-de-Provence, Musée Yves Brayer, 12 mai – 13 novembre 2022], Les Baux-de-Provence, Musée Yves Brayer, 2022.

2022 CATALOGUE EXPOSITION MUSÉE PARIS : commissariat de Christine Bard, Catherine Tambrun, Juliette Tanré-Szewczyk, *Parisiennes citoyennes ! Engagements pour l'émancipation des femmes, 1789-2000*, catalogue d'exposition [Paris, Musée Carnavalet, 28 septembre 2022 – 29 janvier 2023], Paris, Musée Carnavalet-Histoire de Paris-Paris musées, 2022.

2022 CATALOGUE EXPOSITION SALON PARIS : Société des Artistes Français, *Camille Claudel au Salon*, livret édité pour le 232^e Salon des Artistes Français, Paris, Société des Artistes Français, 2022.

2023 ARIOT : Chloé Ariot, « *Sakuntala* in Three Acts », in Emerson Bowyer, Anne-Lise Desmas (sous la direction de), *Camille Claudel*, catalogue d'exposition [Chicago, Art Institute, 7 octobre 2023 – 19 février 2024, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2 avril – 21 juillet 2024], Los Angeles-Chicago, J. Paul Getty Museum - the Art Institute of Chicago, 2023, p. 152-169.

2023 DE MARGERIE-LE NORMAND-ROMAIN : Laure de Margerie, Antoinette Le Normand-Romain *La Sculpture française, une passion américaine*, Paris, Institut national d'histoire de l'art (INHA)-éditions Snoeck, 2023.

2023 RIVIÈRE-TURBAT : Anne Rivière, Ève Turbat, « Actualité de l'œuvre de Camille Claudel. Le Comité *Camille Claudel et son Catalogue critique* », in *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°240, Paris, Classiques Garnier, 2023-2, p. 127-131.

TEXTE

Ève TURBAT

COORDINATION ÉDITORIALE

Jean-Baptiste AUFFRET

Ève TURBAT

Marie FLAMBARD

Olivia DELPORTE

TRADUCTION ANGLAISE

Cole SWENSEN

CONCEPTION GRAPHIQUE

Anne-Claire PAUTHIER

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Frédéric FONTENOY - ALKAMA

sauf p. 36-37

Cette brochure est éditée à l'occasion de la présentation d'*Abandon*, *petit modèle*, au salon Fine Arts La Biennale (Paris, Grand Palais Éphémère, 22-26 Novembre 2023). Elle sera bientôt disponible en version numérique via le site de la Galerie Malaquais, dans l'onglet « Publications » et ses liens hypertextes donneront accès à une importante iconographie et à certaines sources numérisées.

This brochure has been published in conjunction with the presentation of *Abandon*, *small version* at the Salon Fine Arts La Biennale (Paris, Grand Palais Éphémère, November 22-26, 2023). It will be available soon in a digital format through the Galerie Malaquais website under the "Publications" tab. The hyperlinks will connect to numerous images and other digital resources.

REMERCIEMENTS

Marc LITZLER

Yves COHEN

Anne RIVIÈRE

Élisabeth LEBON

Marie-Victoire NANTET

Arnaud VALDENNAIRE, directeur du musée

Bertrand de Châteauroux

La bibliothèque de l'Institut National

d'Histoire de l'Art

La Bibliothèque nationale de France

Achevé d'imprimer en novembre 2023,

par Opera Print, Paris

Impression à 200 exemplaires.