



TEXTES GROS CARACTÈRES

**AU TEMPS DE CAMILLE CLAUDEL
ÊTRE SCULPTRICE À PARIS**

DU 27 JUIN AU 8 NOVEMBRE 2026



INTRODUCTION

Depuis sa redécouverte dans les années 1980, Camille Claudel a été mise en lumière à travers de nombreuses publications et expositions. Souvent présentée comme un génie isolé, elle n'est pourtant ni une artiste autodidacte, ni la seule sculptrice de son temps. Autour de 1900, bien d'autres femmes s'illustrent dans le domaine de la sculpture.

Cette exposition rassemble des sculptrices de l'entourage de Camille Claudel, depuis ses débuts dans les années 1880 jusqu'à son internement en 1913. Lorsqu'elle s'installe à Paris en 1881, plusieurs femmes, héritières de l'académisme, se sont déjà imposées sur la scène artistique malgré les nombreux obstacles liés à leur condition. Durant ses années de formation, faute d'accès à un enseignement institutionnel, c'est au sein d'ateliers privés que Camille Claudel côtoie de jeunes artistes françaises et étrangères. Plusieurs de ses consœurs gravitent autour d'Auguste Rodin et en sont durablement influencées. Dans l'ombre du maître, elles nouent des relations fortes, mêlant solidarités et rivalités. À l'aube du premier conflit mondial, alors que Camille Claudel disparaît de la vie artistique, une nouvelle génération de sculptrices poursuit la voie vers la modernité qu'elle a tracée.

Charlotte Besnard, Marie Cazin, Madeleine Jouvray, mais aussi Agnès de Frumerie, Jane Poupelet et bien d'autres encore : cette exposition entend faire (re)connaître ces grandes artistes, souvent oubliées aujourd'hui.

LES SCULPTICES AU TOURNANT DU XX^e SIÈCLE :

À son arrivée à Paris en 1881, Camille Claudel, alors âgée d'à peine 16 ans, intègre une scène artistique déjà marquée par la présence de sculptrices talentueuses. Pour elles, l'accès à la formation et à la reconnaissance reste toutefois difficile. Les stéréotypes opposant la prétendue faiblesse féminine à l'image virile associée à la sculpture, demeurent fortement ancrés. Les femmes désireuses de faire carrière se heurtent à de sérieux obstacles : l'exclusion de l'enseignement institutionnel, notamment à l'École des Beaux-Arts, ainsi que les contraintes économiques de la sculpture traditionnelle – coût du marbre ou du bronze, recours à des modèles et à des ouvriers.

Cette première section s'intéresse à celles qui, malgré tout, ont réussi à poursuivre leur vocation et à s'imposer sur la scène parisienne, selon des parcours et des stratégies variés. Marie Cazin, Charlotte Besnard ou encore Jeanne Itasse évoluent à l'abri de la renommée d'un époux ou d'un père artiste. D'autres, comme Laure Coutan-Montorgueil, issue d'une famille d'artisans, connaissent les difficultés liées à la pratique de la sculpture sans rencontrer d'opposition dans leur entourage.

Plus exceptionnelle est la trajectoire de Blanche Moria, née dans une famille de commerçants et reconnue comme « artiste-

statuaire » à son décès. Militante féministe, elle prend part au combat de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, fondée en 1881 par la sculptrice Hélène

Bertaux. Ce mouvement aboutit à l'ouverture partielle de l'École des Beaux-Arts aux femmes en 1897, puis totale en 1900.

PORTRAITS CROISÉS :

Entre 1883 et 1887, les jeunes sculptrices et peintres de l'atelier de la rue Notre-Dame- des-Champs posent les unes pour les autres.

Leurs portraits, dessinés ou sculptés, reflètent leur complicité. Leur choix de se servir mutuellement de modèles constitue aussi une solution plus économique que le recours à un modèle professionnel.

Camille Claudel et Jessie Lipscomb se portraiturent réciproquement. Madeleine Jouvray et sa consœur finlandaise Sigrid af Forselles, proches amies, posent l'une pour l'autre. L'artiste allemande Laetitia de Witzleben saisit les traits de Louise Claudel et ceux de son jeune mari, Ferdinand de Massary.

AMIES ET RIVALES :

CAMILLE CLAUDEL ET SES CAMARADES D'ATELIERS

En 1881, Camille Claudel s'installe à Paris avec sa famille au 135, boulevard du Montparnasse puis au 111, rue Notre-Dame-des-Champs. Non loin de là, se trouve l'Académie Colarossi. Cette école privée, ouverte aux femmes – bien qu'à un tarif plus élevé – offre une alternative à l'École des Beaux-Arts, avec un enseignement axé sur la pratique et notamment des cours de sculpture d'après modèle. Claudel y étudie aux côtés d'autres jeunes artistes femmes, françaises et étrangères, principalement britanniques et scandinaves.

La sculpture exigeant des ateliers vastes et onéreux, surtout en plein cœur de Paris, les artistes mutualisent souvent leurs espaces de travail. Soutenue par son père, Claudel loue un atelier au 117, rue Notre-Dame-des-Champs avec plusieurs camarades de l'Académie, dont les peintres Ghita Theuriet et Laetitia von Witzleben, et les sculptrices Sigrid af Forselles, Madeleine Jouvray et Jessie Lipscomb. Leur professeur à l'Académie Colarossi, Alfred Boucher – que Claudel avait rencontré à Nogent-sur-Seine – vient une fois par semaine corriger les travaux des jeunes filles.

Décrite par le premier biographe de Claudel comme une « petite colonie d'étudiantes libres des Beaux-Arts », où Claudel fait

figure de meneuse, cette colocation d'artistes favorise entraide et amitié, mais aussi jalousie et rivalité.

MADELEINE JOUVREY, SOUS INFLUENCE ?

À 21 ans, en 1883, Madeleine Jouvray entre comme élève dans l'atelier d'Auguste Rodin. Elle participe à la réalisation d'œuvres majeures, dont Les Bourgeois de Calais. Elle quitte l'atelier vers 1886, peut-être en raison de la jalousie de Camille Claudel qui, de retour d'Angleterre, exige de Rodin qu'il n'accepte aucune autre élève qu'elle.

Un peu plus tard, Jouvray renoue avec Rodin et devient sa praticienne, chargée de tailler ses marbres. Elle est une des très rares femmes à se voir confier cette tâche. Une santé chancelante et de sérieuses difficultés financières poussent Jouvray à solliciter inlassablement du travail et du soutien auprès de Rodin. Si elle fait preuve d'une maîtrise technique certaine, sa production personnelle s'écarte avec peine de l'influence du sculpteur.

AGNÈS DE FRUMERIE, UNE SUÉDOISE À PARIS

:

La Suédoise Agnès Kjellberg arrive à Paris en 1892 grâce à une bourse de l'Académie des beaux-arts de Stockholm. Elle s'y installe durablement, jusqu'en 1934. Devenue Agnès de Frumerie par son mariage en 1893, elle mène une carrière prolifique de sculptrice, dessinatrice et céramiste.

En dehors des amies britanniques de jeunesse, Frumerie est la seule sculptrice que Camille Claudel mentionne dans sa correspondance — et non sans amertume. Claudel l'accuse de plagiat, sans doute pour sa petite sculpture *Les Commères*, qu'elle considère comme une imitation de ses *Causeuses*. Réunies dans cette exposition, ces deux œuvres présentent pourtant peu de similitudes.

SYMBOLISME :

SCULPTER LA DOULEUR, LA VIEILLESSE ET LA MORT :

À la fin du XIXe siècle, dans le sillage de la littérature symboliste, la sculpture explore la souffrance humaine. Auguste Rodin crée pour sa Porte de l'Enfer des formes inachevées. Les corps émergent de la matière, traduisant passions et tourments. Autour de lui, les sculptrices empruntent cette voie du symbolisme, livrant des représentations sans fard du corps souffrant, vieillissant ou mourant. Plusieurs œuvres saisissantes sont ici présentées : Torse de Clotho chauve de Camille Claudel, La Lutte pour l'existence d'Agnès de Frumerie ou encore Le Livre de la vie, rire et pleurs de Madeleine Jouvray.

AUTOUR DE RODIN, ENTRE INFLUENCE ET EMANCIPATION :

À l'automne 1882, Auguste Rodin remplace Alfred Boucher, parti pour l'Italie, afin de superviser les travaux des sculptrices de l'atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs. La rencontre est opportune : ce groupe de jeunes femmes, réuni autour de Camille Claudel, est déterminé à apprendre le métier hors du circuit institutionnel qui leur est fermé, tandis que Rodin cherche à renforcer son atelier pour exécuter ses commandes monumentales, La Porte de l'Enfer et Les Bourgeois de Calais. Camille Claudel et ses camarades – Madeleine Jouvray, Jessie Lipscomb et Sigrid af Forselles – intègrent rapidement le grand atelier parisien du maître, installé au Dépôt des marbres, rue de l'Université.

Rodin n'y tient pas un rôle de professeur au sens traditionnel du terme : l'apprentissage se fait par la pratique, de façon spontanée, au cœur de la vie de l'atelier. Plus que de simples élèves, Claudel et ses consœurs deviennent les assistantes de Rodin, chargées de tâches variées – maintenir les terres humides, modeler mains, pieds et drapés, ou tailler les marbres.

Par sa force créatrice, Camille Claudel occupe une place à part auprès de Rodin, dialoguant d'égal à égal avec lui avant de s'en être travaillé pour lui et peine à s'affranchir de son influence, tandis que l'Écossaise Otilie Maclaren est chargée de faire rayonner son style outre-Manche. La sphère d'influence de Rodin dépasse largement les murs de son atelier. Sans être ses élèves, les Suédoises Agnès de Frumerie et Ruth Milles

évoluent dans son entourage et sont marquées par son esthétique symboliste.

**APRÈS RODIN, APRÈS CLAUDEL : À
L'ÉPREUVE DE LA MODERNITÉ**

S'éloignant d'Auguste Rodin vers 1893, Camille Claudel cherche à tout prix à se libérer de son influence. Dans une lettre à son frère, elle écrit, triomphante : « Tu vois que ce n'est plus du tout du Rodin ». Elle affirme pleinement sa singularité avec son groupe L'Âge mûr ou sa série d'œuvres miniatures qu'elle qualifie de « croquis d'après nature ».

Souvent comparées à Claudel par la critique, les sculptrices Anna Bass, Jane Poupelet et Yvonne Serruys appartiennent à une nouvelle génération d'artistes, qui rejette l'expressionnisme et le symbolisme de Rodin pour revenir aux formes pleines et à une épure des contours. Poupelet et Serruys figurent ainsi aux côtés de Claudel dans une exposition d'art français organisée à Zurich, en février-mars 1913, au moment même où cette dernière disparaît de la scène artistique après son internement, le 10 mars 1913.

Les œuvres de Bass, Poupelet et Serruys offrent une certaine parenté avec celles de Claudel, faisant le lien entre l'œuvre de cette dernière et la sculpture revivifiée au lendemain de la Grande Guerre. Ces sculptrices cherchent à redéfinir les codes de la représentation, en particulier autour du nu féminin. Rejetant l'idéalisation académique, elles adoptent un regard plus direct et intime, qui révèle une sensibilité moderne, comme en témoignent *Femme à sa toilette* de Poupelet ou *Colin Maillard* de Serruys. Bien que reconnues de leur vivant, elles ont peu à peu été éclipsées par les avant-gardes.

