

Muse, artiste, femme moderne ?

Le rôle féminin dans le milieu artistique à travers l'exemple
de Camille Claudel

Schmal Júlia Karola

Directrice de recherche : Kovács Katalin

Table des matières

I. Introduction	3
I. 1. Des muses en général – entre deux rôles	3
I. 2. L'utilisation du terme « muse »	4
I. 3. Les difficultés de la recherche	5
II. Le milieu artistique français de la deuxième moitié du XIX^e siècle	6
II. 1. L'idéalisation des femmes au XIX ^e siècle	6
II. 2. La position de la femme artiste	8
II. 3. La position de la muse	9
II. 4. Perspectives sociales	10
III. Camille Claudel : La muse-artiste	12
III. 1. Camille Claudel en tant que muse	13
III. 2. La muse comme rôle social	17
IV. Camille Claudel : L'artiste-muse	19
IV. 1. Particularités stylistiques de son art	20
IV. 2. Aux côtés de Rodin	20
IV. 3. La Valse	22
IV. 4. Rupture et tentative d'indépendance	24
IV. 5. La fin d'une artiste	28
V. Conclusion	29
Bibliographie	31
Sitographie [= S]	31

I. Introduction

I. 1. Des muses en général – entre deux rôles

Si l'on considère les femmes qui ont inspiré la création d'œuvres d'art de la fin du XIX^e siècle en France, on y remarque une très grande diversité sociale¹. Parmi ces inspiratrices des grandes œuvres littéraires et artistiques de l'époque, on trouve des épouses, des amies, des élèves, des amantes, des actrices, des danseuses, des prostituées et, bien plus rarement, aussi des artistes. Comme ces femmes sont très différentes, à la fois concernant leur rôle et statut social, je me référerai à cette position indéfinie, qui recevra une analyse plus approfondie ci-dessous, par le terme général de *muse*, car – malgré leur diversité – elles ont inspiré les artistes à créer des œuvres désormais incontournables. Du point de vue de l'histoire de l'art, il est tout à fait compréhensible que l'on ait tendance à examiner principalement les artistes et leurs œuvres, tandis que les muses, qui n'existent qu'à travers les peintures et sculptures, restent à l'arrière-plan².

Cette situation n'a rien de surprenant, parce que les muses se situent quelque part entre l'artiste et l'œuvre d'art, ce qui rend leur étude difficile, car il est difficile de leur attribuer une position déterminée d'où elles peuvent être examinées. La position de la muse est, en effet, profondément ambiguë. Bien qu'elle puisse parfois devenir plus célèbre que l'œuvre elle-même, dans la plupart des cas, la figure de la muse tend à s'effacer devant l'œuvre achevée. Une muse est donc sans aucun doute dans une situation d'*entre-deux* : elle n'existe pas en tant que muse ni sans l'artiste, ni sans l'œuvre d'art qui, pour sa part, aussi n'existe pas sans elle. Pourtant, elle n'est ni l'un ni l'autre. Elle joue un rôle intermédiaire dans le processus de création, entre la vision artistique et l'œuvre réalisée. Cette situation pose la question de leur statut social : où se situaient-elles dans la société de leur temps ? Comment étaient-elles perçues à l'époque, à la fois en tant que muses et en tant que femmes ? Où se situe une femme dont le rôle est d'être un lien entre l'œuvre et l'artiste ? Et comment les rôles de muse et de femme-artiste peuvent-ils coexister ?

¹ Eisenman 1994, 238-254. Pour les abréviations, voir la bibliographie. Le signe [S] précédant les références dans les notes de bas de page renvoie aux articles de la sitographie.

² Parker-Pollock 2013, 1-49 et 82-133, Prose 2003. 1-24, [S] Von Toll.

Ce travail vise à trouver des réponses à ces questions au travers de l'exemple de Camille Claudel (1864–1943) qui illustre à merveille cette problématique. J'examinerai la transition entre ces deux rôles à travers l'opposition entre la fonction de muse et celle de femme artiste. Je vais montrer qu'en tant que muse et artiste, Camille Claudel appartenait à la fois à l'ancien monde où les femmes, subordonnées aux hommes, étaient le plus souvent des sources d'inspiration, et au monde moderne où elles pouvaient devenir des créatrices libres et reconnues, indépendamment des hommes. Pour cette raison, la tragédie de sa vie peut être perçue non seulement comme une tragédie personnelle, mais aussi comme une tragédie résultant du conflit entre ces deux rôles.

I. 2. L'utilisation du terme « muse »

Les rôles regroupés sous l'étiquette de « muse » étant divers et difficiles à définir, je voudrais préciser ce que j'entends par ce terme. La façon dont j'utilise ce terme est proche du sens qui figure dans la septième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1878, le plus récent à l'époque de Camille Claudel.³ Ce dictionnaire recense plusieurs définitions, dont celle des muses dans la mythologie classique est à la fois la plus ancienne et la moins pertinente pour notre propos. Le sens plus commun et plus pratique du terme est bien plus révélateur : « [Il se dit aussi de] la personne ou du sentiment qui inspire un poète⁴. » Il convient pourtant de noter que cette définition du dix-neuvième siècle est très différente de l'usage actuel : dans la neuvième édition du dictionnaire, celle de 2011, le rôle des muses est plus élargie : « [Il se dit aussi de la] personne ou du sentiment qui inspire un écrivain, un artiste⁵. » Ainsi, de nos jours, on entend par une muse quelqu'un qui inspire non seulement des poètes mais aussi des artistes en général. Cette différence d'usage explique peut-être pourquoi Camille Claudel n'a pas été vue comme une muse de son vivant. À son époque, elle était plutôt considérée comme l'élève du Rodin. Néanmoins, le fait qu'elle a inspiré Rodin en tant qu'élève, collaboratrice et amante (tout en étant aussi son modèle), qu'elle l'a inspiré intellectuellement et émotionnellement, permet d'employer le mot « muse » comme un terme commode pour se référer à tous ces rôles d'inspiratrice.

³ Une nouvelle version de ce dictionnaire est publiée du vivant de Camille Claudel (8e éd. de 1935), mais à ce moment-là, elle est déjà dans un asile psychiatrique et ne travaille plus.

⁴ [S] *Dictionnaire* 7e éd. (1878) Tome 2.

⁵ [S] *Dictionnaire* 9e éd. (2011) Tome 3.

Cependant, dans ce travail, je n'utiliserai pas ce terme uniquement pour désigner une personne inspiratrice. À la définition de base s'ajoute souvent, et dans le cas de Camille Claudel en particulier, un aspect social : la situation de subordination qui découle de l'inspiration. Puisque cet aspect joue un rôle déterminant dans la vie de Camille Claudel et de nombreuses autres femmes muses-artistes de son époque, je souhaite employer ce terme de manière plus large pour englober tous les phénomènes dans lesquels l'inégalité est manifeste dans la relation entre la personne inspiratrice et l'artiste.

I. 3. Les difficultés de la recherche

Pour mettre en lumière ce dernier aspect de la problématique, il convient de se pencher sur des sources textuelles : des biographies, des analyses psychologiques, artistiques et sociologiques, pour comprendre comment ces rôles se sont déployés en fonction du milieu artistique et social dans lesquels Camille Claudel a évolué en tant que femme-artiste, muse, amante, élève et femme en général. Il est toutefois important de rappeler que, comme Camille Claudel a été complètement oubliée pendant quarante années après son internement psychiatrique et puis après sa mort, il y a un certain vide dans la recherche la concernant. Les documents avant et après ce vide montrent des divergences d'approche : ceux d'avant les années 1980 (quand elle a été redécouverte) ont l'avantage de provenir en grande partie du vivant de Camille Claudel, ce qui permet de donner une image plus fidèle de sa situation et de la manière dont elle était perçue à son époque. Quant aux ouvrages produits après sa redécouverte, ils donnent une image sans doute plus complète de sa vie, mais ils sont souvent écrits sous un angle féministe, cherchant à mettre en avant une femme artiste oubliée. Bien que cette approche féministe soit essentielle pour établir sa réputation comme une femme-artiste indépendante, elle tend à oublier que Camille Claudel n'est pas uniquement une femme artiste, mais qu'elle se trouvait dans une situation très complexe et dans un conflit entre l'indépendance et la dépendance : elle est élève, inspiratrice, amante, et copieuse du Rodin aux yeux de la société de son temps. Le présent travail tente de mettre l'accent sur les points communs entre ces deux étapes de la recherche, tout en étudiant la tension entre ces deux approches. La nouveauté dans la perspective adoptée est que, en écartant l'approche purement féministe, elle considère Camille Claudel non pas uniquement comme artiste, mais aussi comme une femme confrontée à plusieurs rôles sociaux.

II. Le milieu artistique français de la deuxième moitié du XIX^e siècle

Le XIX^e siècle a marqué un changement radical dans l'art, mais il convient de noter qu'à l'arrière-plan se trouvent également des processus sociaux et psychologiques (et même politiques) complexes. Sans entrer dans le détail de ces processus, j'examinerai le contexte dans lequel Camille Claudel a vécu et travaillé. Ce contexte comprend la présentation de la position des femmes dans la vie artistique, y compris celle des muses et des femmes artistes, ainsi que leur rôle et leur perception par la société de l'époque.

II. 1. L'idéalisation des femmes au XIX^e siècle

En ce qui concerne la position des femmes à l'époque de Camille Claudel, tant en général que dans le monde de l'art, elles n'étaient pas considérées comme des partenaires égales aux artistes masculins qui les ont représentées comme des sources d'inspiration impénétrables, mystérieuses, lointaines : elles incarnaient des idéaux, des images de rêve, même si elles ne représentaient pas nécessairement la beauté ou la perfection dans l'art moderne. Pour illustrer cette position, citons un passage de l'essai de Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, où le poète parle ainsi des femmes :

C'est plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle ; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être ; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. C'est une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards. Ce n'est pas, dis-je, un animal dont les membres, correctement assemblés, fournissent un parfait exemple d'harmonie ; ce n'est même pas le type de beauté pure, tel que peut le rêver le sculpteur dans ses plus sévères méditations ; non, ce ne serait pas encore suffisant pour en expliquer le mystérieux et complexe enchantement⁶.

Cette vision n'était guère unique à l'époque : la femme, l'idéal de l'homme, tout en étant passive (« stupide peut-être »), était vue comme la source de toute beauté, en même temps que

⁶ Baudelaire 2010, 59.

celle de tout désastre⁷. Comme l'indiquent de nombreux ouvrages historiques, sa place dans la société était également marquée par cette double perspective. Elle était la raison pour laquelle les hommes luttèrent, celle dont ils rêvaient, tout en étant perçue comme se situant quelque part entre une divinité et un animal.

En deuxième lieu, si l'on regarde non seulement la perception des femmes, mais aussi la diversité de leur statut social dans le monde de l'art, il faut noter qu'une certaine diversité caractérise également les sujets artistiques de la seconde moitié du XIX^e siècle : les fonctions de l'art – et aussi celles de l'artiste – changent avec la modernité, et ce changement entraîne la modification de ce qu'on juge digne d'être une source d'inspiration.

Auparavant, à l'époque de la Renaissance et aux siècles classiques, l'artiste avait une plus grande certitude concernant son métier, même s'il était limité dans le cadre où il pouvait s'exprimer, car « c'est à la peinture qu'était confié le soin de fixer les visages humains, de conserver le souvenir d'un édifice ou d'un événement, plus généralement de transmettre à la postérité toute apparence transitoire⁸ ». L'art de la peinture était alors le seul moyen de mettre en image les gens et la réalité de l'époque en général. Cette situation privilégiée offrait aux artistes en vogue une sécurité financière et une liberté de création, même s'ils devaient s'adapter aux attentes des commanditaires et satisfaire, par exemple, les besoins de l'Église ou des clients fortunés. L'artiste faisait partie intégrante et honorée de la société, du moins à partir de la Renaissance lorsqu'il s'efforçait d'être indépendant du système artisanal, celui des corporations⁹.

C'était précisément cette sécurité liée au statut de l'artiste indépendant qui a été perdue au cours du XIX^e siècle. Avec l'apparition de nouvelles techniques de représentation comme la photographie, on avait de moins en moins besoin de l'art de la peinture et du dessin. L'art a donc dû se réinventer et trouver de nouvelles formes d'expression, de nouveaux objectifs à atteindre. De plus, en rompant avec la tradition, les artistes « refusés¹⁰ », qui s'écartaient du style officiel, se sont trouvés à la périphérie de la société : la sécurité assurée par la coopération entre l'artiste et le commanditaire est devenue incertaine. Un autre changement concernait les cadres de l'art dont les sujets – et les sources d'inspiration – pouvaient ainsi s'élargir¹¹. Par conséquent, grâce à leur indépendance nouvellement acquise, les artistes ont retrouvé de

⁷ [S] Shaw; [S] *Les stéréotypes...*

⁸ Gombrich 2006, 399.

⁹ Ibid., 359-372.

¹⁰ L'exposition du Salon des Refusés a eu lieu en 1863 pour permettre au public de découvrir les nombreuses œuvres rejetées par le jury du Salon de l'Académie des beaux-arts.

¹¹ Gombrich 2006, 359-372 ; Duby-Mandrou 1984, 248-249.

nouveaux territoires, liés à la modernisation, et de nouvelles techniques à expérimenter. Leurs sujets se trouvaient désormais partout dans la vie réelle : dans une nature non-romantisée, dans les rues, les cafés, les cabarets, les parcs, les gares et, enfin, partout où la vie pouvait être capturée dans sa réalité et luminosité¹².

Trouver un sujet sophistiqué, noble et assez élevé, qui mérite d'être peint parce qu'il relève de l'histoire, de la religion ou de la mythologie n'était plus la condition de la création artistique. Et c'est à ce propos que l'on revient aux muses : lorsque les portraits n'avaient plus une finalité pratique, les artistes ont trouvé de nouveaux modèles qui ne venaient plus nécessairement d'un milieu bourgeois ou fortuné, mais parfois des couches sociales inférieures. En capturant la vie telle qu'elle se présentait, les artistes modernes ont commencé à représenter de nouveaux visages de femmes, ce qui allait de pair avec l'élargissement de la scène sociale et la grande diversité des muses de l'époque. Selon Baudelaire « *le peintre de la vie moderne* »

représente volontiers des femmes très parées et embellies par toutes les pompes artificielles, à quelque ordre de la société qu'elles appartiennent. D'ailleurs, dans la collection de ses œuvres comme dans le fourmillement de la vie humaine, les différences de caste et des races, sous quelque appareil de luxe que les sujets se présentent, sautent immédiatement à l'œil du spectateur¹³.

II. 2. La position de la femme artiste

Même si l'on pourrait croire qu'il s'agissait là d'une possibilité pour les femmes d'entrer dans le monde de l'art, l'introduction de la figure de la femme moderne dans l'art n'était que fort limitée. En réalité, le rôle des femmes dans l'art était réduit à celui de sujet, de modèle ou de muse, et il était bien rare qu'elles étaient elles-mêmes des artistes. Leur participation dans les milieux artistiques était alors plus qu'ambiguë : bien que les artistes aient souvent été entourés de femmes – de modèles, d'inspiratrices, d'amantes, des performeuses dans les cabarets ou d'élèves –, elles étaient principalement présentes aux côtés des hommes et étaient considérées comme de simples « ajouts » au milieu artistique bohème de l'époque : « Se hisser au rang de muse ou d'interprète est une chose. Créer en est une autre¹⁴. »

¹² Baudelaire 2010, 67-74. Voir Eisenman 1994, 238-254.

¹³ Baudelaire 2010, 67.

¹⁴ Marny 2018, 12.

Cela ne veut pas dire qu'il n'existait pas de femmes artistes, mais leur chemin n'était jamais aussi facile que celui des artistes masculins. Les artistes qui étaient à la fois muses et créatrices, telles Suzanne Valadon ou Camille Claudel, se voyaient considérées plutôt comme des muses que comme des artistes. Elles avaient une carrière guidée par les hommes : elles étaient souvent liées à un homme – un artiste –, leur nom était associé à celui d'un homme, et elles étaient généralement appréciées à ce titre, et non en tant qu'artistes. Suzanne Valadon était modèle, protégée et souvent amante de grands artistes comme Pierre Puvis de Chavannes, Auguste Renoir, Edgar Degas, ou Henri de Toulouse-Lautrec. Lors de l'examen des chemins des muses-artistes, il semble évident que ces femmes s'efforçaient de trouver des « méthodes » pour sortir du rôle de muse. Chez Suzanne Valadon, cette méthode était plus radicale que chez Camille Claudel qui a continué de vivre dans l'ombre de Rodin jusqu'à ce qu'elle ne soit sombrée dans la folie, et qui ne s'est élevée au rang d'artiste à part entière qu'après sa mort avec sa notoriété tardive¹⁵.

II. 3. La position de la muse

Mais quelle est la raison de ce que, à l'époque de Camille Claudel, du point de vue social, une muse était mieux acceptée qu'une artiste ? Comment peut-on caractériser une muse à la fin du XIX^e et au début de XX^e siècle ? Tout d'abord, une muse semble être une entité abstraite, une sorte de source de création, dont le « pouvoir » est difficile à définir. Ce qui distingue une muse d'une simple femme, c'est l'insaisissable relation intellectuelle, spirituelle, voire physique entre l'artiste et la femme qui pousse celui-ci à créer. Mais où et comment l'art est-il créé dans cette relation ? Le rôle exact de la femme y reste un mystère. C'est toutefois ce mystère qui a façonné l'image de la femme dans la société de l'époque : la femme était conçue comme une énigme impénétrable, comme une source divine, un mystère éthéré, quelque chose qui n'est en aucun cas rationnel, mais peut plutôt être comparé à une force de la nature. Mais dans cette mystification, on retrouve toujours l'inégalité sociale. Déifier, c'est l'objectiver.

De l'autre côté, selon la conception généralement répandue à l'époque, il y a l'homme solide, les deux pieds sur terre, rationnel et logique, non guidé par ses émotions mystérieuses et imprévisibles : il est ainsi capable de se contrôler et aussi de créer. Puisqu'il n'est pas guidé par ses instincts, il ne pourra jamais déchiffrer la femme, il peut toutefois utiliser les charmes mystérieux de celle-ci comme une ressource pour sa propre création. En tant qu'artiste, il ne

¹⁵ [S] Petit, Chadwick 1997, 279-286. [S] Musée Rodin.

possède pas le pouvoir éthéré de la muse pour inspirer ; au contraire, il a un « génie » qui symbolise la création active, face à la fonction inspiratrice souvent passive de la muse. Il a la capacité de donner forme aux passions belles et souvent irrationnelles d'une femme : sans l'homme, la femme se perdrait dans son propre mystère ineffable, aussi bien que dans sa beauté. Chacun a sa place dans cet ordre de la création artistique fondée sur l'ordre social, mais les rôles ne sont guère interchangeables. Voilà pourquoi le rôle de muse était beaucoup plus préférable à celui de la femme artiste. Une muse a un rôle passif, alors qu'un artiste est actif : il agit, façonne, crée des choses, autant de tâches qui n'étaient généralement pas attribuées aux femmes à l'époque. Il suffit de penser à Charlotte Perkins Gilman (1860–1935), qui a dû suivre une cure de repos pour réprimer sa créativité, à Virginia Woolf qui vivait dans une société où elle a dû écrire *Une chambre à soi* pour expliquer qu'une femme manque de moyens nécessaires à la création, à Käthe Kollwitz (1867–1945) dont l'œuvre a été jugée à la fois trop masculine, trop politique, mais aussi trop sentimentale, ou encore à maintes autres artistes qui ont peiné à sortir du rôle de muse : telles Berthe Morisot, Suzanne Valadon, ou – comme on le verra bientôt – Camille Claudel. D'un côté, elles avaient du succès en leur temps, mais de l'autre côté, c'était à un certain prix, car elles étaient contraintes de mener des luttes, pour la simple raison qu'elles étaient des femmes. Le fait qu'elles n'étaient pas acceptées par la société de leur temps en tant qu'artistes ne s'exprime pas nécessairement par leur manque de réussite, mais parfois par leur souffrance en dehors de leur carrière, par leur confrontation constante à la société.

II. 4. Perspectives sociales

Il est alors important de considérer ce problème dans un contexte social plus large. Au XIX^e siècle, l'émancipation des femmes progressait fortement, mais le changement de leur rôle dans la société allait à l'encontre d'un grand effort des partisans des valeurs traditionnelles pour préserver l'ordre ancien. Parallèlement, les sciences positivistes ont montré un intérêt croissant pour les femmes, phénomène qui peut également être mis en rapport avec l'émancipation :

Les tentatives des femmes pour défier la tradition ont conduit les traditionalistes à utiliser des arguments médicaux et biologiques pour rationaliser les rôles sexuels traditionnels et pour bloquer l'accès des femmes à l'éducation, au contrôle des naissances, aux professions libérales, etc.¹⁶

¹⁶ [S] *Nineteenth-century Views...* (Ma traduction).

En France, ce blocage est aussi lié à la lutte entre l'Église et la laïcité, comme l'explique Judith Herman : « La solution au mystère de l'hystérie avait pour objectif de démontrer le triomphe des lumières séculaires sur la superstition réactionnaire, et aussi la supériorité morale d'une vision laïque du monde.¹⁷ » Mais on pourrait aussi citer le contemporain de ces événements, Jules Ferry : « Les femmes doivent appartenir à la science, sinon elles appartiendront à l'église¹⁸. »

Compte tenu du fait que la seconde moitié de la vie de Camille Claudel a été dominée par la psychiatrie naissante,¹⁹ il convient de noter que les scientifiques de l'époque expliquaient souvent la nature des femmes comme étant plus proches des « instincts animaux » que les hommes. Expliquer scientifiquement l'« anomalie » de la nature d'une femme qui veut étudier, travailler, créer par l'art, voire, refuser de se marier ou qui commet d'autres « absurdités » de ce genre allait de pair avec des tentatives de déchiffrement du monde des instincts et des émotions animales²⁰. Les femmes ne représentaient donc pas seulement un mystère pour les artistes, les écrivains et le grand public, mais elles étaient aussi traitées par les scientifiques comme des énigmes – des êtres biologiquement déterminés comme instinctifs, dont il fallait déchiffrer les faiblesses pour pouvoir se développer tant dans les sciences de la nature que dans les sciences sociales²¹.

Conformément aux principes positivistes, les scientifiques ont étudié le cas de certaines femmes, avant tout celui des patientes hystériques, avec le détachement et la précision de ceux qui effectuent des tests chimiques en laboratoire. C'est précisément cette idée d'éloignement et de déshumanisation présente dans la société qui a peut-être abaissé les femmes au statut d'énigmes : tenues pour impuissantes et inactives, elles pouvaient tout de même être des mystères divines et adorables – à condition qu'elles demeurent dans leur propre domaine biologiquement prédestiné.

En résumé : pour comprendre pourquoi une muse était davantage acceptée par la société de la fin du XIX^e siècle qu'une artiste, pourquoi le rôle d'inspiratrice était plus conforme aux normes sociales que celui des femmes artistes, et pourquoi les muses-artistes ont eu du mal à sortir de ce rôle, il faut considérer non seulement les circonstances, à savoir les milieux artistiques, mais aussi, dans un contexte plus large, la mystification des femmes, qui les a, à la

¹⁷ Herman 2023, 18.

¹⁸ Jules Ferry, cité par Herman 2023, 17.

¹⁹ Voir Foucault 1963.

²⁰ Ibid., 10-22. Voir encore: [S] Chumak

²¹ Herman 2023, 18. Voir aussi [S] Chumak. Voir aussi Herman 2023, 10-22 ; [S] Boyle.

fois, dégradées et idéalisées en raison des objectifs politiques, sociaux et idéologiques bien déterminés.

Cela dit, en dépit de certaines tendances générales identifiées ci-dessus, la vie sociale est toujours beaucoup plus complexe qu'aucune généralisation ne pourrait en rendre compte. Pour cette raison, il est temps de se pencher sur une biographie particulière dans laquelle toute la complexité de la situation évoquée se reflète d'une manière unique. Dans ce qui suit, j'étudierai la vie de Camille Claudel de deux points de vue différents. Tout en reproduisant les grandes lignes de sa vie sur la base de quelques travaux académiques, j'ajouterai à ce tableau les perspectives de la muse et de l'artiste dans leurs contextes sociaux et psychologiques.

III. Camille Claudel : La *muse*-artiste

Issue d'une famille bourgeoise, Camille Claudel est née en 1864 à Villeneuve-sur-Fère. Elle est l'aînée dans la famille après un frère qui est mort durant l'enfance avant la naissance de Camille. Elle a une petite sœur, et un frère, Paul Claudel, qui deviendra également un grand artiste, notamment un poète catholique illustre de son époque. Leur père, Louis-Prosper Claudel, est un homme cultivé, passionné par la science, l'art antique et la mythologie qui voulait que ses enfants reçoivent une bonne éducation. Cela explique l'intérêt de Paul pour les langues anciennes, aussi bien que celui de Camille pour les sujets mythologiques. Reconnaisant le talent de sa fille, il soutient les ambitions artistiques de Camille, tandis que la mère, plus traditionnelle et catholique rigoureuse, s'inquiète du choix de cette carrière. Elle est une mère assez froide qui accomplit ses tâches pratiques, mais ne montre pas d'amour pour ses enfants, sauf pour Louise, son enfant préféré. L'ambiance familiale est donc souvent conflictuelle et froide, surtout pour Camille qui hérite du tempérament irritable et volatile de son père²². À l'âge de douze ans, Camille déménage avec sa famille à Paris pour qu'elle puisse commencer une carrière de sculptrice. C'est là qu'elle commence à fréquenter des ateliers d'art. En 1876, elle entre à l'Académie Colarossi. Elle devient l'élève d'Alfred Boucher qui, lorsqu'il part pour l'Italie, confie ses disciples, dont Camille, à Auguste Rodin pour qu'il poursuive leur formation. C'est donc à ce moment-là, en 1883, que Camille Claudel rencontre Auguste Rodin. Leur relation débute par un partenariat professionnel, mais se transforme rapidement en une liaison passionnée qui va durer quinze ans et qui influencera fortement leur chemin artistique ainsi que

²² Turchi 2024, 5-107 ; Bona 2006, 11-54.

leur vie. Camille reste son élève et son assistante, elle participe à la création de certaines de ses œuvres importantes, comme *La Porte de l'Enfer*. Bien que l'art de Rodin soit une source d'inspiration pour elle, Camille se rend vite compte qu'elle souhaite sortir de l'ombre de son maître et établir une identité artistique indépendante.²³

III. 1. Camille Claudel en tant que muse

Pour étudier le rôle de muse de Camille Claudel, il convient d'examiner de plus près sa relation avec Rodin. Elle a bien sûr inspiré l'artiste, mais il n'est guère évident si l'on peut la rabaisser au rôle d'une muse adorable et divine, mais passive et impuissante. En effet, le caractère de Camille Claudel était loin de ces traits : selon les documents contemporains, elle était ferme et déterminée. Avec les termes d'Odile Ayral-Clause : « Elle n'acceptait pas qu'on lui manque de respect parce qu'elle était jeune, ou qu'on tente de l'intimider parce qu'elle était une femme²⁴. » De plus, elle s'est toujours vue comme artiste : c'était sa seule ambition depuis l'enfance, et Rodin est certainement une figure importante dans sa vie, une grande passion, mais il n'est pas la source de cette ambition artistique, car Camille est une femme artiste déjà formée quand Rodin la rencontre. Ce n'est pas de Rodin qu'elle apprend de sculpter, elle fréquente l'académie Colarossi, travaille dans un atelier avec plusieurs autres femmes où elle domine le travail, et elle a un autre maître avant Rodin, Alfred Boucher. Pendant sa relation avec Rodin, elle se voit comme co-créatrice et femme artiste à part. Et Rodin la reconnaît pour son talent, il la trouve extrêmement douée et la soutient – même après leur rupture, il essaie de l'aider à progresser dans sa carrière et de lui trouver des commandes²⁵. Elle ne manque pas non plus de reconnaissance professionnelle, recevant de meilleures critiques que beaucoup d'autres femmes artistes de son temps²⁶. Il est intéressant de citer à ce propos les mots de Dominique Bona :

Camille ne sera jamais la Galatée de Rodin, une marionnette docile, malléable comme la glaise – attitude qui lui est par nature étrangère. Sa vocation d'artiste est trop affirmée pour qu'elle puisse se contenter d'un rôle de muse ni même, vision plus généreuse se voir réduire à celui de

²³ Ibid.

²⁴ Od 42.

²⁵ Ce soutien a été brièvement interrompu par leur conflit au sujet de la sculpture *Âge Mûr* de Camille Claudel, qui les a éloignés l'un de l'autre et a renforcé la paranoïa de Camille à l'égard de Rodin.

²⁶ Bona 2006, 108-141.

disciple préféré(e). Ses sculptures sont là pour témoigner de son souci constant d'être elle-même, de mieux en mieux, même à ses [Rodin] côtés²⁷.

Cela soulève la question de savoir si Camille Claudel peut être considérée en premier lieu comme une muse, et si ce rôle éclipse ou non son art. Bien que la réception féministe y réponde par la négative, il me semble plus juste de dire qu'elle est tout autant une muse pour Rodin que Rodin est une muse pour Camille Claudel, puisqu'elle réalise également des sculptures de Rodin, et leurs talents se confondent pratiquement dans leur travail commun. On ne sait pas quelle est la part exacte de Camille dans l'œuvre de Rodin, comme elle était collaboratrice anonyme de beaucoup de sculptures du maître. De ce fait, on pourrait penser que leur relation était une sorte de symbiose artistique et qu'ils étaient des partenaires égaux²⁸.

Cependant, plusieurs aspects nuancent cette histoire – et cette perspective. La réponse la plus évidente à la question de savoir pourquoi Camille Claudel n'est pas simplement une artiste respectée et célébrée, dont l'état mental est tragiquement instable, mais plutôt une muse – qui, dans ce rôle, est asservie au conflit d'osciller entre le rôle de muse et d'artiste – réside dans les circonstances de sa dépression nerveuse. On retrouve en effet dans toute son histoire qui conduit à la crise les signes d'un conflit se déroulant entre une femme inspirante, adorée mais dépendante qui reste toujours une disciple ou une muse, et une femme artiste qui s'identifie en tant qu'artiste même sans l'influence de Rodin.

Camille Claudel rencontre Rodin quand elle n'a que dix-huit ans, elle devient son élève et la restera toujours, au moins aux yeux de Rodin. Cette situation implique une différence dans leur relation de pouvoir, une inégalité qui est également inhérente à la relation entre la muse et l'artiste. En tant qu'homme droit, calme et dur, mais avant tout obsédé par la sculpture, Rodin lui révèle un monde avec toute la liberté qu'elle souhaitait en tant que femme artiste : comme il se concentre uniquement sur l'efficacité et la perfection du travail, il n'a aucune inquiétude à avoir des modèles nus (hommes et femmes) en présence de ses assistantes. Il s'agissait d'une chose importante à l'époque, car les femmes n'avaient pas beaucoup d'accès à des modèles nus pour dessiner ou modeler, et ne pouvaient donc pas suffisamment maîtriser l'anatomie²⁹.

De plus – et c'est là où être muse commence à jouer un rôle important –, leur travail commun est profondément marqué par leur relation amoureuse. Pour la comprendre, il convient d'examiner ce que Camille représente pour Rodin qui, à cette époque, mène presque une double

²⁷ Ibid., 136.

²⁸ Ibid., 127.

²⁹ Ibid., 124-125 ; Od 41-53.

vie : il partage notamment son temps entre la vie artistique et la vie avec son amante de longue date, Rose Beuret. Cette dernière est une femme déjà d'un certain âge, n'est plus jolie, elle n'appartient pas du tout au monde de Rodin, n'a aucune culture artistique, elle peut à peine écrire, bref, elle manque l'éducation. Elle appartenait alors à un milieu complètement différent de celui de Rodin, qui est tout de même attiré par ce monde surtout en raison de la dévotion et l'admiration inconditionnelles de Rose. Ils ont un enfant malade que Rodin ne reconnaît pas légalement. Même s'il ne veut aucun rapport entre sa carrière et sa famille, il ne peut jamais s'en détacher entièrement et, enfin, épouse Rose avant la mort de la femme³⁰.

C'est ainsi que Camille le rencontre et elle va représenter pour lui quelque chose de complètement différente que Rose Beuret : une femme sophistiquée, douée, cultivée, sublime et présente dans son milieu immédiat. Elle est jeune et belle, capable de comprendre ses ambitions artistiques, tout en le considérant comme son maître et en l'admirant. Ainsi, elle devient pour Rodin une muse qui l'inspire à créer, et qui le comprend. Il aime Camille avec un amour passionné, dont témoignent les lignes qu'il écrit à son amante : « oh divine beauté, fleur qui parle, et qui aime fleur intelligente, ma chérie. Ma très bonne à deux genoux devant ton beau corps que j'étreins³¹ ».

Ce langage passionné est révélateur : aux yeux du sculpteur, Camille est une « fleur », une « divine beauté », une force admirable, une source d'inspiration. L'art de Rodin est la plus grande preuve du rôle de muse de Camille Claudel. Il suffit de regarder ses œuvres qui deviennent plus érotiques et plus émotionnelles qu'auparavant. Sous l'influence de Camille, Rodin crée des œuvres comme *L'Éternelle Idole*, qui évoque on ne peut plus clairement l'image « à deux genoux devant ton beau corps que j'étreins », *Le Baiser*, *L'Éternel Printemps*, *L'Aurore*, *La Pensée*, ou bien des portraits de Camille comme *Camille aux cheveux courts*. Rodin trouve sans doute une immense source d'inspiration dans la figure idéalisée de Camille, qui lui pose souvent et qui n'est pas seulement une muse physique, mais aussi intellectuelle et émotionnelle³². Avec la métaphore de la fleur, Rodin exprime, peut-être inconsciemment, le rôle que Camille a joué dans sa vie durant les quinze années qu'ils avaient passées ensemble : une personne incarnant toute la beauté nécessaire à l'artiste, mais aussi une intelligence exceptionnelle qui la place au niveau d'un partenaire – bien qu'un partenaire inégal, perçu davantage comme un objet d'adoration que comme un être humain égal.

³⁰ Od 38-39.

³¹ Lettre de Rodin à Camille Claudel, cité in Od 57.

³² Bona 2006, 129-134.

Parallèlement, pour Camille, Rodin incarne tout : la création, l'amour et la vie artistique. Elle ne manifeste aucun intérêt pour d'autres artistes, ne cherche pas à élargir ses horizons. Même si Hokusai et l'art japonais l'inspirent, aucun artiste contemporain ne l'impressionne ni n'influence son œuvre visiblement. L'horizon artistique de Camille se limite à Rodin, fait qui révèle un élément important : leur relation n'est pas celle de deux personnes égales, mais plutôt une relation marquée par l'adoration déséquilibrée. Certes, l'art de Rodin n'a pas été formé que par Camille Claudel. En revanche, elle ne considère que son maître comme un point de départ absolu. Camille se crée donc un rôle au sein duquel Rodin est la seule référence, alors que ce dernier la voit comme une fleur, une femme de beauté divine. De fait, Camille ne pouvait jamais échapper à cette position subordonnée. Même lorsqu'elle tente de gagner en indépendance, elle reste sous l'influence de Rodin et, lorsque son état mental se détériore, c'est sur Rodin que se concentrent ses paranoïas et ses délires. Et ce n'est guère un hasard : c'est à Rodin que tout se rattache dans sa vie – encore une fois, elle agit dans cette situation comme une muse dont l'identité se définit par rapport à Rodin.³³

Si Camille avait eu d'autres opportunités de s'intégrer dans le monde artistique, en développant des relations avec d'autres sculpteurs ou en puisant son inspiration aussi ailleurs que dans l'atelier de Rodin, elle n'aurait peut-être pas été aussi vulnérable dans son rôle de muse. Mais, si je peux me permettre une hypothèse, elle est trop investie dans sa relation avec Rodin, qui ne respecte pas l'équilibre fragile de la relation maître-élève, ce qui perturbe les étapes habituelles de l'apprentissage. Camille vivait en effet toutes les étapes de la création en même temps, sans la distance nécessaire dans sa relation avec Rodin. Il me semble qu'une séparation tranquille avec son maître aurait pu faire partie de son apprentissage naturel auprès de Rodin, si elle n'avait pas été à la fois élève, amante, muse et créatrice. Mais comme ces rôles se mélangeaient constamment pendant les quinze années de leur relation, Camille n'a pas pu s'épanouir complètement dans son talent, un talent qu'elle n'a sans doute pas reçu de Rodin, mais qu'elle aurait pu développer encore davantage si leur relation était restée dans le cadre maître-élève. L'ensemble de toutes ces circonstances, ainsi que la relation de Rodin avec Rose Beuret et ses autres modèles, puis l'avortement de Camille, ont progressivement conduit à une séparation douloureuse, marquée par de grandes souffrances. Leur rupture a plongé Camille dans une profonde solitude, la privant de tout : de sa capacité d'inspirer un autre artiste, car elle n'était plus une muse, ainsi que de son équilibre créatif. Bien qu'elle ait continué à créer, son

³³ Bona 2006, 136-137.

état mental s'est progressivement détérioré³⁴. Thierry Delcourt, qui a analysé l'histoire de Camille Claudel d'un aspect psychologique, écrit ainsi à ce sujet :

La chasteté de la relation entre le maître et l'élève peut permettre l'émancipation de celle-ci, dans sa capacité à se singulariser à travers sa propre expression, ce qui ne signifie pas dépasser le maître, ni le tuer. Transmettre son expérience et son savoir suppose de ne pas confondre initiation et aliénation, influence et possession, sinon il s'agit d'une emprise qui transforme l'élève en un objet assujéti sans autre issue que la répétition de la voie et la voix de son maître, ou la rébellion désespérée et meurtrière pour en finir avec l'aliénation³⁵.

D'après cette citation, Thierry Delcourt fait remonter la tragédie de l'art de Camille Claudel à la transgression des règles de la relation maître-élève et à la dynamique malsaine qui en a découlé.

III. 2. La muse comme rôle social

À première vue, la situation présentée dans la citation ci-dessus ne décrit pas forcément une relation muse-maître, mais elle contient des éléments importants qui sont présents aussi dans une relation malsaine entre maître et élève. Si l'on considère, par exemple, l'inégalité de pouvoir, elle découle non seulement des circonstances de leur relation ou de leur différence d'âge, mais aussi des cadres sociaux. Alors que Rodin était considéré comme un grand artiste, Camille Claudel n'était, aux yeux de la société de son temps, que sa muse. Un autre point commun entre une relation maître-élève et une relation muse-maître est le risque de perte d'identité ou encore le danger d'un attachement émotionnel excessif des deux côtés, qui sont également présents dans leur relation. À ces facteurs s'ajoute encore la dépendance, trait caractéristique d'une muse, qui marque aussi la relation entre Camille et Rodin. Ces deux types de relations, qui reposent sur des bases communes, caractérisaient précisément leur lien – Rodin était maître et Camille était élève et muse à la fois. Le rôle de la muse attire l'attention sur le fait que la relation entre les deux ne peut être comprise d'un point de vue purement psychologique, mais nécessite aussi la prise en compte de l'ancrage social.

Le fait que la dépendance fonctionnait dans les deux sens dans leur relation est aussi un argument pour dire que Camille Claudel peut être vue comme une muse. Rodin avait besoin de

³⁴ Delcourt 2018, 169-175.

³⁵ Delcourt 2018, 174.

Camille non seulement comme compagne, mais comme principale source d'inspiration pour son art. Le contrat dans lequel Rodin promet de se marier avec elle, de n'avoir comme élève que Claudel, et de ne pas travailler avec des modèles féminins qu'il connaissait, en échange de l'engagement de Camille à rester à ses côtés témoigne de leur relation tendue :

Pour l'avenir à partir d'aujourd'hui 12 octobre 1886 je ne tiendrai pour mon élève que Mlle Camille Claudel et je la protégerai seule par tous les moyens que j'aurai à ma disposition par mes amis qui seront les siens surtout par mes amis influents. Je n'accepterai plus d'autres élèves pour qu'il ne se produise pas par hasard de talents rivaux quoi que je ne suppose pas que l'on rencontre souvent des artistes aussi naturellement douées. [...] Après l'exposition au mois de mai nous partons pour l'Italie et y restons au moins six mois communément d'une liaison indissoluble après laquelle Mlle Camille sera ma femme. [...] Je ne prendrai aucun des modèles de femme que j'ai connus. [...] Mlle Camille restera à Paris jusqu'à mai. Mlle Camille s'engage à me recevoir à son atelier quatre fois par mois jusqu'au mois de mai.³⁶

Si l'on fait abstraction du fait que le contrat en lui-même, ainsi que les thèmes qu'il contient, font déjà référence à une relation fondée sur des jeux de pouvoir complexes, le contrat atteste que Camille – même au moment où un mariage lui est promis – occupe un rôle dans lequel d'autres modèles et élèves semblent menacer sa position, non seulement en tant qu'amantes potentielles, mais aussi en tant que concurrentes de son talent et de son pouvoir d'inspiration. En même temps, elle détient aussi un certain pouvoir sur Rodin, qui doit négocier combien de fois il pourra voir l'objet de son admiration chaque mois. Le fait que Rodin veuille faire d'elle sa protégée exclusive montre aussi une inégalité dans leur relation, où il est le maître, dont l'influence est nécessaire pour que Camille progresse. Cette relation asymétrique finit par positionner Camille non pas comme une partenaire égale, mais comme une muse pour Rodin : bien qu'elle soit une source d'inspiration indispensable dans la vie du maître, dans l'instabilité de leur relation, celui-ci se voit contraint de formaliser d'importantes promesses *en écrit* et dans un *contrat*. Malgré toutes promesses qui visent à améliorer leur relation sans doute problématique, l'autonomie artistique de Camille se voit constamment reléguée au second plan, au rôle traditionnellement subordonné de la muse. Le fait qu'il ait fallu fixer par écrit que Camille jouait un rôle dans la vie de Rodin, qu'elle était exceptionnelle et talentueuse, souligne la marginalisation de ces qualités : pour un artiste masculin, surtout un grand artiste comme Rodin, il n'était nullement nécessaire de les mettre en avant de cette manière. Le simple fait de

³⁶ Texte de Rodin, cité in Od 74-75.

souligner ces points montre que Camille Claudel n'a pas été reconnue comme une égale sur le plan créatif.

Je pense que le fait que rien des promesses de Rodin ne se soit réalisé a aussi contribué à l'effondrement de Camille après leur séparation. Il me semble que le fait qu'elle n'ait jamais pu se libérer de l'influence de Rodin, même après leur rupture, ne trouve pas sa source dans l'infidélité de Rodin, dans l'instabilité mentale de Camille, ou dans leurs problèmes relationnels, mais bien dans cette position inégale et subordonnée que je viens de décrire.

Cependant ramener le conflit intérieur de Camille Claudel entre son rôle de muse et celui d'artiste uniquement à la personne de Rodin signifierait la réduction d'une situation complexe à une relation personnelle entre deux individus. Cette réduction ne montre toutefois pas ce que signifiait, en général, être une femme artiste ou une muse à l'époque. Pourtant, c'est justement cette situation générale qu'illustre la vie de Camille Claudel. C'est pour cette même raison que l'on ne peut pas mettre sa relation avec Rodin au centre, autrement dit, on ne peut pas rendre Rodin seul responsable du destin de Camille Claudel, car cela masquerait tous les autres obstacles qui l'ont empêchée de réussir comme femme artiste. Dans cette question, ce n'est pas la personne de Rodin qui est importante, mais sa position : sa position d'artiste reconnu, celle de maître, d'homme qui puise son inspiration dans une muse, sa position dans la société, dans le monde artistique, celle d'artiste masculin dont l'ombre a marqué la vie de Camille Claudel. C'est cette position qui lui permettait d'imposer une dynamique où il était le maître et Camille, la muse et l'élève – situation qui n'a pas changé pendant quinze ans. Le rôle de Camille Claudel peut être interprété comme celui d'une muse, et elle est également victime du fait que Rodin ait pu occuper une telle position, alors qu'elle n'a jamais pu se libérer de son influence.

IV. Camille Claudel : L'*artiste*-muse

L'art de Camille Claudel peut être divisé en deux grandes périodes : celle qui précède son émancipation et celle qui la suit³⁷. La première période de son œuvre est sans conteste caractérisée par la présence de Rodin, à tel point qu'elle était souvent considérée simplement comme une imitatrice de Rodin, bien qu'elle ait toujours préservé son propre style et que leur travail commun ait en réalité été fructueux pendant un certain temps, inspirant tous deux à créer de grandes œuvres. Voyons ces deux périodes plus en détail.

³⁷ Delcourt 2018, 167-192.

IV. 1. Particularités stylistiques de son art

Même si Camille a déjà étudié la sculpture depuis longtemps lorsqu'elle est arrivée dans l'atelier de Rodin, c'est aux côtés de ce dernier que son style s'est véritablement affirmé. Cependant, même à cette époque, elle avait déjà des traits stylistiques particuliers : dès son enfance, elle était attirée par les thèmes mythologiques, un intérêt, comme on l'a vu, qui est issu principalement de la culture de son père. Les thèmes personnels, sensibles et lyriques de ses œuvres, la finesse d'exécution et la réalisation de compositions complexes sont également des traits distinctifs de son art. En comparaison avec les œuvres de Rodin, ses sculptures, généralement de taille plus modeste, sont finement détaillées, tandis que celles de Rodin sont plus robustes, monumentales, et expriment des émotions plus intenses et plus dynamiques. Un trait distinctif de l'art de Rodin est que ses œuvres donnent l'impression d'être presque inachevées, que le spectateur ne sait souvent pas où finit la roche et où commence l'œuvre, technique se situant dans la lignée du « non finito » de bien des œuvres de Michel-Ange³⁸. Camille utilise également cette technique, mais qui est moins prononcée dans ses sculptures. La conception dynamique de Rodin est aussi présente dans son art, mais Camille utilise ce dynamisme non pas pour mettre en avant les aspects universels des émotions humaines : alors que les sculptures de Rodin présentent des passions et des conflits archétypaux, compréhensibles pour tout un chacun, Camille réfléchit davantage sur un plan plus personnel, et ses sculptures reflètent son propre monde intérieur, vécu dans l'instant³⁹.

IV. 2. Aux côtés de Rodin

Travaillant aux côtés de Rodin, Camille était à la fois artiste indépendante et collaboratrice. Si son œuvre s'imbriquait parfois dans celle de Rodin, ses créations personnelles étaient également appréciées par le public de son temps – même si c'était un public plutôt petit et choisi – pour leur sincérité et leur caractère intime. En tant qu'artiste, elle se distingue par un dévouement absolu : elle travaillait sans relâche et avec une grande persévérance, une énergie qui correspondait parfaitement à la mentalité de Rodin. Dans une lettre de 1886, Camille décrit en ces termes son travail sur une sculpture :

³⁸ Voir Gombrich 2006.

³⁹ Cooper 2008; Turchi *op. cit.* ; Pinet- Reine-Marie 2003, 31-80.

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. Vous pouvez penser si je suis fatiguée, je travaille régulièrement 12 heures par jour de 7 heures du matin à 7 heures du soir, en revenant, il m'est impossible de tenir sur mes jambes et je me couche tout de suite.⁴⁰

Cette citation est un témoignage éloquent de son engagement total dans son travail, qui la consume presque. L'œuvre en question est *Sakountala*, qu'elle a créée en 1886. Les années 1880 représentent une décennie particulièrement prospère et harmonieuse pour eux deux, et c'est aussi durant cette période que Camille crée sa sculpture *Femme accroupie*, ainsi que *Le Buste de Rodin*.⁴¹

Sakountala, qui s'inspire d'une légende de la mythologie hindoue sur l'amour, le désir et le pardon, représente l'histoire romantique et tragique entre Sakountala et son amour, Dusyanta. Elle illustre une étreinte entre un homme et une femme, dans une posture incarnant le moment d'amour et de réconciliation émotionnelle. La femme se penche avec tendresse vers l'homme, qui la tient doucement. Leurs corps se rapprochent, leurs lignes entrelacées soulignent leur union. L'intimité et le ton personnel de cette sculpture doivent résonner profondément avec les expériences personnelles de Camille. Les gestes sensuels et l'intensité émotionnelle y occupent une place centrale. La composition contient toute l'harmonie et la sensibilité de son amour, mais aussi sa vulnérabilité⁴².

Il convient de comparer cette sculpture avec *L'Éternelle Idole* de Rodin, dont la composition est très similaire au travail de Camille, et qui est l'une des sculptures les plus romantiques et érotiques du maître, la figure féminine étant inspirée par Camille. Ces œuvres permettent d'observer à quel point ils abordent un thème semblable de manière différente, et comment ils représentent autrement la dynamique homme-femme. La sculpture de Camille est caractérisée par une représentation profonde et directe des émotions, le langage corporel des deux personnages suggérant une forte intimité, avec une importance égale accordée aux deux figures. Chez Rodin, la figure féminine idéalisée symbolise une beauté inaccessible et éthérée, tandis que la posture dévouée de l'homme exprime un mélange de désir romantique et érotique. Cette sculpture semble plus conceptuelle que personnelle, une représentation plus universelle et symbolique de la beauté idéale et du désir. La relation émotionnelle entre les deux figures est unilatérale, mettant davantage en lumière l'idéalisation de la femme et la dévotion de l'homme.

⁴⁰ Od 89.

⁴¹ Od 87-101.

⁴² Pour l'analyse des sculptures cf. [S] Hakoun et [S] *Musée Camille Claudel*.

Les émotions évoquées par cette sculpture sont, en tout cas, plus sublimes qu'intimes, mettant l'accent sur le mystère éternel de la féminité.

[Voir figure 1 et 2]

Ces sculptures semblent illustrer parfaitement tout ce que j'ai constaté à propos de la vie de Camille Claudel : on voit cette femme artiste à travers son propre regard, et aussi à travers celui de Rodin. Rodin considérait Camille davantage comme une figure féminine éthérée, admirable mais mystifiée, comme l'incarnation de l'éternel féminin, tandis que Camille se positionnait dans une relation beaucoup plus intime et égale, idéalisant un amour basé sur une dévotion et une acceptation mutuelles. La dynamique de ses figures exclut l'expression des différences de pouvoir, et reflète une dévotion réciproque. Sa figure féminine relève de la sphère humaine, elle est investie des mêmes émotions humaines que l'homme – elle ne place pas le personnage féminin au-dessus ou en dessous de la figure masculine. Son art exprime, de manière lyrique et sensible, toute l'harmonie qu'elle recherchait dans sa relation avec Rodin. En revanche, la dynamique des figures de Rodin place la figure féminine au-dessus de l'homme, mais cette admiration l'aliène également, la plaçant dans une position inaccessible et mystifiée de muse. Cette aliénation contient aussi de la subordination.

Sakountala, exposé au Salon de 1888, reçoit de bonnes critiques, mais malgré les demandes de soutien de l'État pour le réaliser en marbre, de même que malgré l'invocation du nom de Rodin, Camille ne l'obtient pas. Elle vit ce refus comme un échec, d'autant plus que cette œuvre marque l'émergence de son style véritablement unique. C'est la première grande œuvre où son indépendance artistique s'exprime pleinement⁴³.

IV. 3. *La Valse*

À mesure que le temps passe, la relation de Camille et de Rodin entre dans une période où elle commence lentement à se ternir. Pour comprendre ce processus, il est essentiel de mentionner la sculpture de Camille Claudel qui marque cette période instable : *La Valse*⁴⁴. Elle l'a commencée en 1887, mais ce n'est qu'en 1892 qu'elle a achevé la représentation du couple dansant. L'histoire de cette œuvre est intéressante aussi parce qu'elle illustre les nombreuses difficultés auxquelles elle a été confrontée quotidiennement au cours de sa carrière. Ses efforts pour obtenir des commandes publiques ont été constamment rejetés, ce qui reflète bien à quel

⁴³ Pinet-Reine-Marie 2003, 45.

⁴⁴ Ibid. 58-64.

point il était difficile pour une femme artiste de s'imposer vers la fin du XIX^e siècle. Il en va de même pour cette œuvre : après avoir terminé une première version de la sculpture représentant le couple dansant complètement nu, elle demande une commande publique pour exécuter une version en marbre. Un inspecteur, un certain Armand Dayot, examine la sculpture. Bien qu'il la trouve impressionnante, il juge son érotisme inacceptable. Après avoir longuement loué l'œuvre, il écrit :

... le violent accent de réalité qui s'en dégage lui interdit, malgré son incontestable valeur, une place dans une galerie ouverte au public. Le rapprochement des sexes est rendu avec une surprenante sensualité d'expression qu'exagère considérablement la nudité absolue de tous les détails humains⁴⁵.

En plus de critiquer la sensualité et la nudité, il reproche encore l'absence de draperies, dont le mouvement lors de la valse, selon lui, est essentiel pour donner l'illusion de la danse. Il impose à Camille la condition de présenter l'œuvre d'une manière plus conformément à la morale, c'est-à-dire vêtue. Camille refuse cette exigence, mais accepte un compromis intermédiaire : l'homme reste nu, tout comme le haut du corps de la femme, mais le bas du corps de la femme est entouré de draperies, ce qui satisfait les deux critères.

Après cette modification, Armand Dayot soutient pleinement l'idée d'une commande publique, qui est effectivement approuvée dans un premier temps. Cependant, la direction supérieure du Ministère des Beaux-Arts – notamment son chef, Henry Roujon – reste sceptique quant à la moralité de la sculpture. En conséquence, la recommandation de Dayot est « égarée », et la commande officielle, ainsi que le soutien financier n'arrivent jamais.

[Voir figure 3]

Camille, soutenue par ses alliés, avec Rodin à leur tête, tente d'exercer une pression sur Roujon. Mais celui-ci, conservateur convaincu, défend activement les restrictions imposées aux femmes artistes. Camille Claudel qui, dans cette sculpture, illustre avec audace la tension sensuelle et passionnée d'une relation, doit faire face à une réalité brutale : elle s'est aventurée sur un terrain interdit aux femmes – si ce n'était pas déjà le cas au moment où elle a choisi de devenir sculptrice⁴⁶.

⁴⁵ Od 106.

⁴⁶ Od 105-109.

Tout cela représente un nouvel échec pour Camille dans sa carrière. De plus, *La Valse* reflète parfaitement une période de sa vie où elle a déjà dépassé la phase d'harmonie dans sa relation avec Rodin. Leur lien devient de plus en plus orageux, marqué par des vagues d'éloignement et de passion. Cette dynamique se retrouve dans la danse des deux figures, où la passion intense est accompagnée de la menace d'une séparation, créant une certaine dissonance. Octave Mirbeau écrit à propos de l'œuvre : « Je ne sais pas où ils vont, si c'est à l'amour, si c'est à la mort.⁴⁷ » Cette phrase saisit parfaitement la dualité de *La Valse* – l'ambiguïté présente dans l'œuvre pouvait effectivement être interprétée comme si Camille ressentait ou vivait la fin proche de sa relation avec Rodin.

Au fil du temps, sa vie devient de plus en plus agitée. Vers la fin des années 1880, sa relation avec Rodin devient de plus en plus marquée par la disharmonie. Leur collaboration artistique pèse de plus en plus sur son art. Camille fait tout pour se faire accepter dans le monde artistique, mais elle reste incapable de se détacher complètement de Rodin, aussi bien que de l'influence de celui-ci. Au début des années 1890, il devient évident pour elle que Rodin ne tient pas sa promesse de quitter Rose Beuret pour épouser Camille. Le fait que Rodin partage son temps de travail avec Camille, mais rentre chaque soir auprès de Rose Beuret, devient de moins en moins supportable pour Camille. De plus, elle semble traverser une crise quant à sa propre position. Elle ne trouve plus sa place, ni comme élève de Rodin, ni comme sa muse, et de moins en moins comme sa maîtresse. Elle sait qu'elle doit s'éloigner de lui si elle veut être reconnue comme une artiste indépendante. En même temps, elle est consciente du soutien que Rodin lui apporte et de l'influence qu'il exerce sur sa carrière. Malgré les inégalités entre eux, Rodin la considère comme un génie féminin, mais cela ne suffit pas à Camille de s'imposer comme artiste à part entière⁴⁸.

IV. 4. Rupture et tentative d'indépendance

La rupture professionnelle ne devrait pas nécessairement conduire à une rupture totale, mais la confusion entre leur relation professionnelle et leur relation sentimentale rend impossible l'affirmation artistique de Camille sans une séparation complète et définitive. Celle-ci survient au début des années 1890, probablement après un avortement qui a eu lieu en 1892. Après cet événement, elle se retire, vraisemblablement pour se remettre de l'opération. Cet avortement

⁴⁷ Octave Mirbeau, in Od 110.

⁴⁸ Od 115-124.

fait l'objet de nombreuses rumeurs, mais la preuve tangible se trouve dans une lettre ultérieure de son frère Paul Claudel. Cet épisode contribue certainement à leur rupture, mais c'est aussi un moment charnière pour comprendre la nouvelle phase de l'art de Camille Claudel. Son émancipation commence à ce moment-là, avec sa séparation de Rodin et son retrait à l'Islette, où elle crée *Petite Châtelaine*, un portrait de petite fille qui revêt une grande importance tant sur le plan personnel que pour son œuvre⁴⁹.

Cette sculpture est l'évocation triste d'un enfant que Camille n'a jamais eu, d'autant plus qu'elle a façonnée l'œuvre pendant sa convalescence, renforçant par ce geste l'utilisation de thèmes personnels dans son art. Elle marque une période où sa vie est totalement déséquilibrée et où elle n'a pas encore surmonté les événements qu'elle avait traversés.

[Voir figure 4]

À ce sujet, Ayral-Clause écrit : « Après l'avortement, elle se voyait peut-être en esprit malfaisant qui détruisait la vie, et il est possible que ses crises intermittentes de délire aient commencé vers cette époque.⁵⁰ » On peut voir que cette période, marquée par la rupture et l'avortement, qui était en quelque sorte imposé – puisqu'en tant que femme célibataire, elle ne pouvait pas se permettre d'avoir un enfant, et Rodin refusait de l'épouser – a laissé des traces profondes en elle. Ces événements ont eu une grande importance, tant pour son art que pour le déroulement ultérieur de sa vie.

Cependant, *Petite Châtelaine* ne se limite pas à refléter un moment émotionnel marquant. Cette œuvre est également remarquable par son approche innovante. Contrairement aux sculptures habituelles représentant des enfants avec une innocence ou une espièglerie typique, elle donne à la fillette une expression intense, curieuse et intelligente. De plus, le style de Camille se distingue déjà nettement de celui de Rodin, qui devient peu à peu son rival. Cela dit, à ce stade, leur rivalité reste encore paisible et fondée sur un respect mutuel.

Son œuvre reçoit d'excellentes critiques, ce qui lui redonne espoir d'obtenir une commande de l'État. Elle en fait la demande auprès du Ministère des Beaux-Arts, mais elle est de nouveau refusée⁵¹. Après cet échec Camille, qui essaie maintenant de se débrouiller seule, doit se rendre compte de plus en plus que, même si son talent est toujours reconnu, elle ne peut pas trouver sa place dans le monde de l'art sans l'influence des hommes – et surtout celle de

⁴⁹ Od 121-124. ; Pinet-Reine-Marie 2003, 58. Delcourt 2018, 179-180.

⁵⁰ Od 121.

⁵¹ Od 124-125.

Rodin. Dans les années 1890, ses amis et soutiens, comme Rodin, Mathias Morhardt et Mirbeau, tentent de l'aider, de lui trouver des projets ou des commandes mais elle s'éloigne des opportunités et a de plus en plus du mal à réussir. Elle voit comme un échec le fait de dépendre de l'aide financière ou du soutien des hommes dans le monde artistique. De surcroît, la sculpture coûte cher : louer un atelier, payer des modèles et acheter des matériaux demande beaucoup d'argent.

En plus de ses problèmes financiers, sa santé mentale commence à se détériorer. C'est à cette période qu'elle montre les premiers signes de peurs paranoïaques à propos de ses œuvres : elle craint que quelqu'un vole ses idées, et cette peur se dirige de plus en plus contre Rodin. Elle s'isole peu à peu du monde extérieur, ses relations se brisent. De plus, après son avortement, elle se tourne vers l'alcool, même s'il n'y a pas de preuves d'un grave alcoolisme. Elle se consacre uniquement à la sculpture et tout en restant très active, elle ne réussit à surmonter ni sa rupture ni son avortement, ce que reflètent ses œuvres. Son art devient plus sombre, montrant la vulnérabilité humaine et l'incertitude du destin. Par exemple, l'œuvre *Les Baigneuses*, inspirée de *La Grande Vague de Kanagawa* d'Hokusai, a pour thème la fatalité et la faiblesse face à la nature, mais elle est aussi, symboliquement, un reflet de sa propre vie et de ses sentiments, marqués dans les années 1890 par des tragédies et des difficultés qui l'ont peu à peu détruite⁵².

En 1895, Camille obtient enfin une commande publique et commence à travailler sur sa sculpture *L'Âge mûr*. Cette œuvre marque un tournant dans son histoire personnelle, car elle ne fait pas seulement empirer sa santé mentale, mais elle détruit aussi son réseau de relations, la plaçant en opposition avec Rodin. *L'Âge mûr* est une création bien plus personnelle que ses œuvres précédentes. Armand Sylvestre (1837–1901), alors inspecteur des Beaux-Arts, décrit ainsi son thème :

... cette composition comprenant trois figures et représentant l'homme à la fin de sa maturité ; vertigineusement entraîné par l'âge tandis qu'il tend une main inutile vers la Jeunesse qui voudrait le suivre en vain⁵³.

[Voir figure 5]

Il est bien vrai que la sculpture reflète avec une précision parfaite la dynamique entre Rodin, Camille et Rose Beuret, vue à travers les yeux de Camille, à tel point que tout le monde, y

⁵² Pinet-Reine-Marie 2003, 68-78. et 76-77 ; Od 155-158. ; [S] Cooper.

⁵³ Armand Sylvestre in Od 159.

compris Armand Sylvestre lui-même, comprend clairement sa signification. La relation passée de Rodin et de Camille n'est désormais plus un secret. Paul Claudel, choquée par sa crudité, écrit ainsi au sujet de cette sculpture: « Cette jeune femme nue, c'est ma sœur ! Ma sœur Camille ! [...] Implorante, humiliée, à genoux, cette superbe, cette orgueilleuse, c'est ainsi qu'elle est représentée. Implorante, humiliée, à genoux et nue !⁵⁴ »

Cette sculpture est une mise à nu explicite de ce qui s'est passé entre Camille et Rodin et, du point de vue de Rodin, une véritable vengeance publique. Lorsqu'il découvre l'œuvre et réalise que sa vie privée va être exposée de manière aussi explicite au public, il intervient personnellement pour faire annuler la commande. Ainsi, celui qui avait été jusqu'ici un soutien pour Camille devient un ennemi influent, et le premier grand succès professionnel de Camille depuis des années se heurte à de nouveaux obstacles⁵⁵.

[Voir figure 6]

La question de savoir si l'attitude de Rodin est justifiée ou non est bien complexe et je ne voudrais pas m'y attarder ici : il suffit de dire que Camille, à travers *L'Âge mûr*, traite des souffrances qu'elle a vécues dans sa relation avec Rodin, exprimant son humiliation et sa conviction grandissante que c'est lui qui a déterminé la trajectoire dramatique de sa carrière et de sa vie. Mais il est aussi vrai que Rodin, malgré les inégalités inhérentes à leur relation que j'ai détaillées dans la partie précédente, a tenté, même après leur séparation, de soutenir la carrière de Camille. Pour lui, une telle exposition de leur vie privée a dû être vécue comme une trahison, comme un coup de poignard.

Cependant, en utilisant son pouvoir pour empêcher que la sculpture soit fondue en bronze ou exposée, Rodin souligne l'asymétrie de pouvoir qui a toujours existé entre eux. Camille, tout au long de sa vie, a dépendu de l'influence de Rodin et n'aurait jamais eu le pouvoir de faire ce que Rodin lui a fait maintenant. Cependant, par cet acte, cette dépendance a été tournée contre elle, accentuant encore davantage sa vulnérabilité.

En plus de cela, à mon avis, le fait qu'elle n'a jamais eu la possibilité d'exprimer à la société ce qu'elle avait vécu est un aspect important aussi : toute la société était du côté de Rodin. Si les gens avaient connu son histoire, il est fort probable que ce serait elle qui aurait été stigmatisée. Elle n'avait tout simplement ni voix, ni pouvoir, ni moyens pour exprimer et traiter

⁵⁴ Paul Claudel in Od 160.

⁵⁵ Od 158-168.

ses années d'espoir, de déception, les inégalités dans leur relation, puis le traumatisme de son avortement. *L'Âge mûr* est la sculpture de ce désespoir, une façon de montrer au monde les expériences qu'elle n'a pas pu faire entendre. Selon cette interprétation, cette sculpture n'est pas une vengeance, mais une expression de soi ou, si l'on préfère, un cri de détresse, qui utilise la seule voix, le seul outil que Camille Claudel n'ait jamais eu : l'art.

IV. 5. La fin d'une artiste

À partir de ce moment, la paranoïa prend de plus en plus le dessus sur elle, et elle rencontre également de plus en plus de difficultés dans sa carrière. Elle ne renonce jamais à son combat contre l'État, attendant constamment qu'Henry Roujon tienne sa promesse, mais à chaque lettre, la réponse est la même : l'État n'a fait aucune promesse de commande. Beaucoup trouvent la situation scandaleuse, mais personne ne parvient à exercer d'influence sur le Ministère des Beaux-Arts. Finalement, à l'aide d'un commanditaire privé, *L'Âge mûr* est exposé au Salon de 1903, où il reçoit toutefois des critiques partagées, certains le qualifiant de copie de Rodin⁵⁶.

En 1905, Camille est tellement plongée dans ses peurs paranoïaques qu'elle commence non seulement à soupçonner la personne de Rodin, mais aussi son entourage de conspirer contre elle, de voler ses idées et de la rendre impossible à réaliser. Elle se coupe presque complètement du monde extérieur, se détériore physiquement, néglige son apparence et vend tous ses meubles. Cette situation se dégrade jusqu'à ce qu'elle commence systématiquement à détruire ses œuvres, ce qui peut être attribué à la fois à son état mental et à ses échecs professionnels, ainsi qu'à l'amertume ressentie face à son manque de reconnaissance⁵⁷. On pourrait argumenter que la destruction de ses œuvres est une expression performative du conflit qu'elle a vécu en tant que femme artiste. Le contraste entre les rôles de muse et d'artiste, la structure patriarcale du monde de l'art qui l'a toujours liée à Rodin, soit comme muse, soit comme élève, les contraintes sociales qui limitaient son expression personnelle et sa reconnaissance, ainsi que l'impossibilité de faire entendre et exprimer tous ces problèmes, se sont manifestées dans un acte désespéré, où elle a enfin pu prendre le contrôle de quelque chose sur lequel elle sentait ne jamais avoir de pouvoir. En tant qu'artiste, il y avait deux choses où elle pouvait être entièrement elle-même : la création, puis la destruction. Mais entre ces deux, l'influence de Rodin, la lutte pour l'acceptation et la constante vulnérabilité ont marqué sa vie. Par la destruction, elle revendiquait

⁵⁶ Od 162-166.

⁵⁷ [S] Cooper.

en quelque sorte son art, qui n'a jamais trouvé l'écho auquel elle aspirait, ainsi que son autonomie qu'elle n'a jamais pu obtenir pleinement.

1913 est l'année de son internement, et à partir de ce moment-là, elle ne crée plus rien⁵⁸. Elle cesse d'exister en tant que créatrice, puis disparaît aux yeux du monde. En 1920, elle est déclarée morte, bien qu'elle vive encore isolée du monde et de l'art pendant vingt-trois ans⁵⁹. On pourrait penser que sa carrière n'a rien à voir avec son effondrement, mais il me semble évident qu'il ne s'agit pas seulement d'une crise personnelle, d'un esprit tragiquement instable : Camille Claudel s'est effondrée en tant qu'artiste ; son art, l'œuvre de sa vie, s'est heurté à tant de murs qu'il a finalement échoué. La trajectoire de sa carrière artistique, les oscillations entre ses différents rôles, sa quête d'autonomie, son échec d'indépendance ont contribué à son effondrement en tant qu'artiste. Bien sûr, sa tendance à la paranoïa et ses problèmes personnels y jouent un rôle important, mais tout cela culmine en un seul point : la destruction de ses œuvres, puis le silence artistique total qui s'installe pendant les trente années suivantes. En détruisant ses sculptures, elle se détruit elle-même en tant qu'artiste.

V. Conclusion

Créer un portrait fidèle et impartial de Camille Claudel n'est en aucun cas facile car, comme on l'a vu, il existe un immense fossé dans la recherche qui lui est consacrée : durant les trente dernières années de sa vie, elle a été oubliée par le monde, et ce n'est qu'au cours des années 1980, quarante ans après sa mort en 1943, qu'elle a été redécouverte. L'essai intitulé *Why Have There Been No Great Women Artists*, écrit dans les années 1970 par Linda Nochlin et considéré comme une œuvre fondatrice dans l'étude des luttes des femmes artistes, ne mentionne pas encore Camille Claudel. Pourtant, quelques années plus tard, elle figure déjà parmi les plus grands noms d'artistes. Le monde doit sa redécouverte au livre *Une femme* d'Anne Delbée, publié en 1982, un roman biographique qui a attiré l'attention sur elle et qui a également suscité l'intérêt des chercheurs⁶⁰.

Elle s'est alors retrouvée immédiatement au centre du discours féministe, son histoire étant interprétée comme un symbole de l'oppression et de l'invisibilité des créatrices, ainsi que de la lutte contre le système patriarcal. Ces deux extrêmes – l'oubli total, puis une soudaine mise en lumière sous l'angle féministe – compliquent la restitution nuancée de sa vie et de sa

⁵⁸ [S] Cooper.

⁵⁹ [S] Garman.

⁶⁰ [S] Laignel Sauvage

tragédie. L'interprétation féministe de la vie et de l'œuvre de Camille Claudel, qui émerge à partir des années 1980, est d'autant plus ambiguë qu'elle-même n'a jamais eu de convictions féministes. Sa seule véritable rébellion consistait à tenter de s'épanouir dans un domaine dominé par les hommes. En dehors de cela, elle ne se considérait pas comme une « femme moderne ». Par son art, elle ne cherchait pas à renverser le système politique et social, ni à transmettre un quelconque message féministe au monde. Bien qu'elle ait rejeté la religion, ce qui scandalisait sa famille bourgeoise et catholique traditionnelle, elle partageait leurs autres valeurs : elle avait des opinions conservatrices, était anti-dreyfusarde, ne croyait pas au changement social et ne s'y intéressait pas. La seule chose qui la passionnait véritablement était la création artistique⁶¹. L'aspect particulièrement tragique de son histoire consiste dans le fait qu'elle a tenté avec une dévotion totale de se faire accepter par un monde qui la rejetait constamment, sans jamais le remettre fondamentalement en question ni s'en détourner. Cela la rendait bien plus vulnérable qu'une rebelle féministe, qui ne cherche pas l'approbation d'un monde qui ne veut pas d'elle, et qui rejette ouvertement les cadres sociaux qui l'enferment ou l'excluent.

Malgré ces considérations, il est clair que la renommée qu'elle acquiert à partir des années 1980 en tant que victime du monde artistique patriarcal n'est pas dénuée de fondement. Le fait que Camille Claudel, en tant que muse, était dans une position subordonnée, qu'elle n'a jamais vraiment pu sortir de ce rôle, qu'elle n'a jamais pu quitter l'ombre de Rodin, qu'elle n'a jamais pu cesser d'être élève, et qu'elle n'a jamais vraiment pu devenir, aux yeux du monde, une artiste à part entière, montre que l'interprétation de son œuvre doit aller au-delà de ses idées et intentions personnelles enracinées dans sa famille, son éducation et la dynamique de muse et maître qu'elle a vécue avec Rodin. Ses deux rôles ne pouvaient tout simplement pas coexister : l'émancipation de Camille était une tentative douloureuse et, finalement, inachevée pour devenir une femme artiste indépendante. Sa tentative d'émancipation se heurtait à des résistances de toutes parts : l'évolution rapide de la société dans laquelle elle vivait était suffisante pour lui donner l'espoir d'être une artiste à part entière, mais pas assez pour qu'elle y parvienne réellement. Aujourd'hui, le nom de Camille Claudel est beaucoup plus connu qu'il ne l'était dans la première moitié du XX^e siècle : elle sort peu à peu du rôle de muse et élève de Rodin et est de plus en plus considérée comme une artiste à part entière, dont l'œuvre a sa propre valeur et ne se limite pas à son lien avec Rodin.

⁶¹ Od 158 et 170.

Bibliographie

- Ayral-Clause, Odile : *Camille Claudel : Sa vie*. Hazan, Paris, 2008. [= Od]
- Baudelaire, Charles : *Le peintre de la vie moderne*. Mille Et Une Nuits, Paris, 2010.
- Bona, Dominique : *Camille et Paul : Le passion Claudel*. Grasset & Fasquelle, Paris, 2006.
- Chadwick, Whitney : *Women, Art, and Society*. Thames & Hudson, London, 1997.
- Claudel, Camille *Correspondance*. Anne Rivière et Bruno Gaudichon (éd.), Gallimard, Paris, 2003.
- Delbée, Anne : *Une femme, Camille Claudel*. Librairie Arthème Fayard, 1998.
- Delcourt, Thierry : *La folie de l'artiste : Créer au bord de l'abîme*. Max Milo, Paris, 2018.
- Duby, Georges et Robert Mandrou : *Histoire de la civilisation française XVII^e-XX^e siècle*. Armand Colin, Paris, 1984.
- Eisenman, Stephen F. : *Nineteenth Century Art: A Critical History*. Thames & Hudson, London 1994.
- Foucault, Michel : *La naissance de la clinique*. PUF, Paris, 1963.
- Gombrich Ernst Hans : *Histoire de l'art*. trad. J. Combe et alii, Phaidon, London, 2006.
- Herman, Judith Lewis : *Reconstruire après les traumatismes : De la maltraitance domestique aux violences sociales*, trad. Gérard Battarel, Interéditions, Malakoff, 2023.
- Marny, Dominique : *L'amour fou à Paris 1920-1940 : Art et passion, huit couples légendaires*. Omnibus, Paris, 2018.
- Nochlin, Linda : Why Have There Been No Great Women Artists. *ARTnews*. 69. 1971. 22-39.
- Parker, Rozsika et Griselda Pollock : *Old mistresses*. I.B. Tauris, London, 2013.
- Pinet, Hélène et Paris, Reine-Marie : *Camille Claudel : Le génie est comme un miroir*, Gallimard, Paris, 2003.
- Prose Francine : *The Lives of the Muses, Nine Women & the Artists They Inspired*. Perennial, New York, 2003.
- Turchi, Sylvia Bienaimé : *Tout sur Camille et Paul Claudel*. Cours Toujours, Épaulx-Bézu, 2024.

Sitographie [= S]

Sites consultés le 4 janvier 2025.

- Boyle, Kiera : *Hysterical Victorian Women* <https://www.historic-uk.com/CultureUK/Hysterical-Victorian-Women/>
- Chumak, Alena : « L'animalisation de la femme dans le discours littéraire masculin au tournant des XIX^e et XX^e siècles en France et en Russie » : <https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020->

[11/Chumak_animalite_France_Russie.pdf?fbclid=IwY2xjawFvTW5leHRuA2FlbQIxMAABHfn47Yw4i4WyWB3rRxds8q129BzXuZ-4RxZMKX1KvZm_W3-WdDHplmjBGQ_aem_FJ2c5FH8F8CtW94O7qLnOA](https://www.researchgate.net/publication/354111111/Chumak_animalite_France_Russie.pdf?fbclid=IwY2xjawFvTW5leHRuA2FlbQIxMAABHfn47Yw4i4WyWB3rRxds8q129BzXuZ-4RxZMKX1KvZm_W3-WdDHplmjBGQ_aem_FJ2c5FH8F8CtW94O7qLnOA)

Cooper, B. : « Camille Claudel: trajectory of a psychosis », *Medical Humanities*, 2008.
<http://mh.bmj.com/content/34/1/25>

Dictionnaire de l'Académie française, 7e éd. (1878) <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A7M1736> ; 9e éd. (2011) <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M3240>

Garman, Emma : « *Genius, Interrupted: The Life, Times, and Trials of Sculptor Camille Claudel* » https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/genius-interrupted?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR1drLrdN1qmP319mbH1BGYMHK_m7R5vt4dtiNVGVgKQsdi9IQbnkYyE5g1I_aem_82S6LxnnDMHPlhqWs9oYQ
Publié le 12.08.2017.

Hakoun, Agathe : *Exposition Camille Claudel : les secrets d'un chef-d'œuvre oublié de l'artiste enfin révélés* <https://www.connaissancedesarts.com/artistes/camille-claudel/exposition-camille-claudel-les-secrets-dun-chef-doeuvre-oublie-de-lartiste-enfin-reveles-11197025/> publié le 28.11.2024

Laignel Sauvage, Romane : « *Pourquoi la sculptrice Camille Claudel a-t-elle été internée ?* » <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/camille-claudel-sculpteur-sculpture-xix-siecle-rodin>
publié le 18.10.2023

Les stéréotypes de genre au XIXe siècle <https://galeries.limedia.fr/histoires/les-stereotypes-de-genre-au-xixe-siecle/>

Musée Camille Claudel <https://museecamilleclaudel.fr/fr/collections/leternelle-idole>

Musée Rodin <https://www.musee-rodin.fr/en/resources/rodin-and-artists/camille-claudel>
<https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/galerie-des-themes/camille-claudel>

Nineteenth-century Views of the Female Body and Their Impact on Women in Society <https://www.encyclopedia.com/science/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/nineteenth-century-views-female-body-and-their-impact-women-society>

Petit, Pauline : « *Suzanne Valadon : la peintre moderne n'est plus seulement une muse* ». Radio France: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/suzanne-valadon-la-peintre-moderne-n-est-plus-seulement-une-muse-6685508> Publié le 14.04.2023

Shaw, Megan : *Fatality of Femininity: The Femme Fatale and the Fallen Woman* <https://arthistorysociety.org/essays/fatality-femininity>

Von Toll, Gritta : « *Les muses les plus célèbres de l'histoire de l'art* » <https://www.barnebys.fr/blog/les-muses-les-plus-celebres-de-lhistoire-de-lart> publié le 22.07.2020