



HAL
open science

Entre la France et l'Égypte : Daria Gamsaragan (1902–1986), sculptrice aux frontières de l'imaginaire

Elisa Reboul

► **To cite this version:**

Elisa Reboul. Entre la France et l'Égypte : Daria Gamsaragan (1902–1986), sculptrice aux frontières de l'imaginaire. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-04729566

HAL Id: dumas-04729566

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04729566v1>

Submitted on 10 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Élisa REBOUL

Entre la France et l'Égypte : Daria
Gamsaragan (1902–1986),
sculptrice aux frontières de
l'imaginaire

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M. François BLANCHETIÈRE

Membre du jury : M^{me} Claire BOISSEROLLES

Volume I
Septembre 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



REMERCIEMENTS	5
AVANT-PROPOS	6
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES	7
INTRODUCTION	8
I. Construire la sculpture : formations égyptienne et parisienne (1920-1935)	17
A. Enfance en Égypte et origines familiales	18
1. Famille et origines	18
2. Voyages, multiculturalisme et diversité des langues	22
3. Études et premier roman	25
B. À la découverte de la sculpture	29
1. L'atelier de Joseph Constant, de la peinture à la sculpture	30
2. Vers Paris : le rayonnement artistique et culturel de la capitale et l'enseignement pratique de la sculpture à l'Académie de la Grande Chaumière (1924-1927)	33
3. L'enseignement théorique de Bourdelle : « la poésie des mathématiques »	37
C. Premières rencontres artistiques : le cercle de Montparnasse	43
1. Fréquenter des ateliers d'artistes : Bourdelle, Lhote, Csaki, Constant	43
2. Académie de la Grande Chaumière et amitiés nouvelles	45
3. Une communauté artistique multinationale : la bohème de Montparnasse	49
II. Bâtir une carrière (1935-1950)	54
A. À la conquête de la vie artistique parisienne	54
1. Les premiers salons parisiens, des œuvres épurées (1926 – 1939)	55
2. Les enjeux du Pavillon égyptien lors de l'exposition Internationale de 1937 à Paris et de la Biennale de Venise de 1938	59
3. 1934-1938 : premières expositions personnelles et de groupes en France.	63
3.1. De la difficulté d'identifier les premières œuvres de l'artiste	63
3.2. Les photographies du Fonds Marc Vaux	65
B. Vendre et exposer : stratégies	67
1. Allers-retours entre la France et l'Égypte (1929 – 1938)	67
2. L'atelier, lieu d'exposition, de travail et d'enseignement	72
3. Les bustes : entre figuration et expression, les expositions spécialisées	76
C. Le fracas de la Guerre	80
1. Ruptures. Du retour forcé en Égypte à l'engagement dans la Résistance	80
2. Figures en souffrance : le corps comme expression du tragique	83

3. Les espoirs d'un « monde nouveau » : le retour progressif à la vie _____	87
III. Entre chimères et poésie, le renouveau artistique (1955-1986) _____	94
A. Métamorphoser le réel, les figures hybrides (1957-1970) _____	94
1. Créer son langage sculptural : « la fougue expressionniste » _____	95
2. « Me disent les harpies qui m'habitent ». Les figures du cauchemar et de la mort _____	98
3. Choisir sa filiation, la question de l'identité _____	100
B. « La sculpture est poésie ou elle n'est pas » _____	105
1. Lyrisme et poésie dans la sculpture _____	105
2. Mythologie personnelle et plurielle _____	109
3. Représenter les figures littéraires : les commandes de la Monnaie de Paris _____	112
C. Les mots face à l'œuvre _____	117
1. La critique en France _____	117
1.1. De l'importance – ou non – du genre _____	117
1.2. La catégorisation de l'œuvre par la presse _____	119
1.3. Le regard des écrivains _____	124
2. Le double rôle des origines _____	126
2.1 La perception en France _____	126
2.2 Réception critique en Égypte _____	129
2.3. Réception critique en Arménie _____	131
3. L'œuvre écrite _____	135
CONCLUSION _____	139
SOURCES _____	143
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE _____	144

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier François Blanchetière, Conservateur du patrimoine au Musée d'Orsay, d'avoir accepté de diriger ce mémoire et d'en avoir suivi la rédaction. Ses conseils avisés m'ont été particulièrement précieux. Je remercie également ma personne ressource, Claire Boisserolles, Chargée d'études documentaires, Responsable des archives, de la bibliothèque et de la documentation au Musée Bourdelle, pour ses suggestions et l'aide apportée lors de mes recherches. J'espère que ce mémoire sera à la hauteur de leurs attentes.

J'exprime également ma sincère gratitude à Madeleine et Jeanine Djabourov, ayants-droit de l'artiste, pour leur soutien et leur implication inestimable dans mon étude. Je leur suis particulièrement reconnaissante de m'avoir accordé leur confiance pour exposer la vie et l'œuvre de Daria Gamsaragan, objet de ce mémoire.

J'adresse mes remerciements aux différents intervenants ayant facilité mes recherches, en me communiquant des sources et documentations primordiales : Haykouhie Sahakyan, Conservatrice en chef du département des peintures de la Galerie Nationale d'Arménie, pour ses renseignements sur les œuvres de Daria Gamsaragan conservées dans son musée ; Valérie Juilliard, Didier Schulmann et Mica Gherghescu au Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou et à la Bibliothèque Kandinsky pour leur intérêt et leur aide lors de l'attribution à Daria Gamsaragan d'œuvres photographiées dans le fonds Marc Vaux ; Judith Dupont-Dormandi, Hélène Century et Pierre Dupont, héritiers de la peintre Olga Székely-Kovács-Dormandi, pour les informations transmises au sujet de l'amitié entre les deux artistes.

Enfin, merci à Victoria Chiado-Orblin, Julie Vincent-Carrefour et à mes parents pour leur soutien au cours de cette année et leurs relectures attentives.

AVANT-PROPOS

À l'issue de mon mémoire d'étude de première année de deuxième cycle à l'École du Louvre, qui étudiait les destins croisés de quatre sculptrices élèves d'Antoine Bourdelle au début du XXe siècle, nous nous sommes intéressés plus spécifiquement à l'une d'entre elles, Daria Gamsaragan. Elle n'a fait, à ce jour, l'objet d'aucune étude monographique contemporaine développée. Elle a retenu notre attention en raison de l'originalité de son travail, observé chez ses ayants-droit, et celle de sa carrière, qui ne s'est pas déroulée uniquement en France, comme nous le pensions. Nos recherches ont en effet révélé que son activité, singulière, s'est développée en France et en Égypte, et que la communauté arménienne y a particulièrement contribué.

Progressivement, ce caractère trinational a complexifié notre travail de recherches. La première difficulté a été celle de la bibliographie et des archives situées en Égypte et en Arménie. Malgré nos tentatives, nous n'avons pu établir de contact avec les musées du Caire et d'Alexandrie qui conserveraient des œuvres de Gamsaragan. Certains problèmes de langues se sont également présentés ; nous regrettons de ne pas avoir pu traduire les quelques sources arméniennes, notamment détenues par Madeleine et Jeanine Djabourov. Malgré cela, nous avons voulu être les plus exhaustifs possible dans la restitution et la compréhension de la vie de l'artiste, en France, en Égypte ou en Arménie.

Le corpus d'œuvres présenté ici ne constitue pas un ensemble homogène et complet, mais se compose des travaux retrouvés à ce jour dans les collections publiques et en mains privées. La sculpture, majeure partie de la production de Gamsaragan, a été la plus évidente et aisée à inventorier notamment grâce aux héritières de l'artiste, qui détiennent son fonds d'atelier mais également un volume d'archives très conséquent.

En outre, ce travail a été effectué au cours d'une année perturbée par la crise sanitaire, ce qui a ralenti considérablement nos recherches. Nous n'avons pris connaissance de l'important fonds de carnets et de dessins que tardivement. Ils ne sont en conséquence que partiellement intégrés dans le catalogue raisonné de l'artiste.

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

Armenia 1977

HÉRAUT, Henri. « Daria Gamsaragan », dans *Armenia*, avril 1977.

Armenia 1984

AKARIAN, Hermine. « Daria Gamsaragan », dans *Armenia*, octobre - novembre 1984.

Les modernes d'Égypte 2017

RADWAN, Nadia. *Les modernes d'Égypte : une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués (1908-1938)*. Berne : Peter Lang AG, 2017.

Peintres et sculpteurs arméniens 1959

AVÉDISSIAN, Onnig. *Peintres et sculpteurs arméniens, du 19ème siècle à nos jours, précédé d'un aperçu sur l'art ancien*. Le Caire : Amis de la culture arménienne, 1959.

Rivière Verte 1984

GAMSARAGAN, Daria. *Histoires de la Rivière Verte*, 3t., tapuscrit non publié, 1984 (Paris, coll. Djabourov).

Transmission/Transgression 2018

BOISSEROLLES, Claire, FERRAND, Stéphane, et SIMIER, Amélie. *Transmission-Transgression : maîtres et élèves dans l'atelier : Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier*. Cat. exp., Paris, Musée Bourdelle, 3 octobre 2018 - 3 février 2019. Paris : Musée Bourdelle : Paris Musées, 2018.

UGAB : Union Générale Arménienne de Bienfaisance (AGBU en anglais)

INTRODUCTION

« L'artiste est un animal bisexuel, possédant les éléments mâle et femelle, l'un reçoit la matière fécondante que lui donnent les choses et l'autre forme de cette matière brute l'œuvre définitive. »¹

La substance de l'artiste se forme, selon les mots de Daria Gamsaragan, des oppositions organiques du masculin et du féminin. L'art résulterait alors d'une polarité biologique créatrice. C'est en effet une vision biologisante que Daria Gamsaragan propose pour définir la création artistique, en spécifiant les rôles du sexe masculin et féminin. L'artiste se distingue ainsi du paradigme de la sexualisation du métier de sculpteur ou sculptrice qui prédominait jusqu'au XXe siècle et présentait la sculpture comme une pratique masculine. Qu'il s'agisse de Zola, avec *L'Œuvre*, ou de Paul Claudel, en 1951, tous deux faisaient de la sculpture un art viril, masculin par essence. En effet, pour Paul Claudel, la sculpture requiert du « bon sens », qui est une « pure impossibilité » pour une femme². C'est donc un préjugé contre l'art des femmes qui justifie, par une dimension essentialiste, une véritable division binaire, en postulant que celle-ci est liée à la place occupée dans l'ordre social. La sculpture, par essence prétendument masculine, devient selon Gamsaragan une pratique combinant les différences essentielles et complémentaires des sexes biologiques. Elle s'approprie ainsi le paradigme persistant de la répartition genrée des rôles, dans une volonté de s'inclure dans le paysage culturel en tant qu'artiste universelle. Si l'on poursuit la réflexion de Daria Gamsaragan, chaque artiste détient en lui cette double identité féminine et masculine, et cette intrication autorise la création artistique, permettant à la femme ou à l'homme de devenir artiste. Se retrouve également derrière cette idée que l'artiste prend le dessus sur l'identité sexuelle. Ainsi, plus qu'homme ou femme, l'artiste est universel. Si l'idée avancée par Daria Gamsaragan sur une complémentarité biologique est contestable aujourd'hui, elle permet néanmoins d'analyser la vision de l'artiste sur la création, sur sa pratique artistique, en tant que sculptrice au XXe siècle.

Ainsi, la vocation de sculptrice n'est pas évidente et impose une double contrainte, celle du métier et celle du genre. La sculpture est l'un des grands champs de conquête des femmes

¹ Feuille manuscrite de Daria Gamsaragan, datée du 20 février 1938 (Paris, coll. Djabourov). (Cf. Annexe III, archive 11).

² CLAUDEL, Paul. « Camille Claudel », *Camille Claudel*. Cat. exp., Paris, Musée Rodin, 1951, p. 7.

du XXe siècle. En effet, sur un plan institutionnel, le rôle d'Hélène Bertaux (1825 - 1909) est primordial dans le combat pour la place des femmes dans l'art, dans l'accès à la formation, à l'enseignement, à l'exposition et à leur reconnaissance. La fin du XIXe siècle est marquée par des sculptrices qui exercent une empreinte décisive. Camille Claudel (1864-1943), après s'être libérée de l'influence de Rodin entre 1893 et 1905, devient financièrement et psychologiquement indépendante en travaillant pour la comtesse Arthur de Maigret ; Eugène Blot devient ensuite son agent, et elle continue de produire avec François Pompon comme assistant et praticien³. Jane Poupelet (1874-1932) exerce une importance indéniable pour la sculpture animalière et le travail du corps féminin. C'est dans ce contexte que les femmes, dès la fin du XIXe siècle, choisissent la sculpture pour métier et vocation. Choisir la sculpture, c'est d'une part se confronter à une pensée misogyne, affirmant que cette discipline est le fruit du génie masculin et qu'elle présuppose une force virile ; tandis que la production des femmes, non seulement qualifiée d'« art féminin », ne peut s'appliquer à cette lutte physique entre la matière et l'homme. D'autre part, les conditions de vie des sculpteurs et sculptrices sont différentes de celles des peintres : de nombreuses ressources, comme le coût des équipements, la nécessité des commandes ou l'investissement matériel s'imposent. De fait, le statut juridique et économique des femmes au XXe siècle ne facilite pas leur indépendance. En effet, en France, ce n'est qu'à partir de 1938 que les femmes peuvent signer un contrat sans l'autorisation de leur mari. Nombreuses sont alors les femmes artistes qui épousent un conjoint artiste, bénéficiant ainsi du réseau relationnel de leur mari. Cependant, cela est loin de leur être profitable, puisque le mariage améliore les chances de réussite des hommes au détriment de celles des femmes, bien souvent reléguées au second rôle derrière leur époux artiste⁴. Le mariage, dès lors, apparaît comme un vecteur d'intégration des femmes dans le monde artistique, comme s'il était un cadre de légitimation de leur talent. Dans la première moitié du XXe siècle, la notion de couple et ses réalités sociale et juridique ne sont pas favorables aux femmes. Si elles ne sont pas citoyennes avant 1944, les femmes mariées n'ont pas davantage le droit d'administrer les biens communs ou de disposer des leurs et de les gérer sans l'autorisation du mari, ce qui leur est également nécessaire pour pouvoir travailler.

³ MOROT-GAUDRY, Bernard. « La sculpture en Morvan au XX^e siècle et au début du XXI^e siècle », *Bulletin de l'Académie du Morvan*, n°82, 2017, p. 6.

⁴ SINGLY, François de. « Les risques d'enfermement de l'amour conjugal » dans LAVIGNE, Emma, BIZEUNSKI, Elia, et PITIOT, Cloé. *Couples modernes : 1900 - 1950*. Cat. exp., Metz, Centre Pompidou-Metz, 28 avril – 20 août 2018. Paris : Gallimard, 2018, p. 415.

A la veille de la Seconde Guerre mondiale, c'est par l'impulsion d'une dynamique d'émancipation sexuelle que l'intégration des femmes dans la modernité s'est opérée. Les années 1920/1930, oscillant entre liberté des mœurs et retour à l'ordre, se cristallisent par le stéréotype de la « garçonne »⁵ et des clichés visuels entre la « femme moderne » et le mythe de la féminité, dénoncé notamment par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*⁶. Si les femmes gagnent, durant l'entre-deux-guerres, un semblant de liberté, la Seconde Guerre mondiale va exposer les contradictions et paradoxes induits par la société concernant leur identité d'artiste et de femme. En effet, la guerre et la Libération réintroduisent un climat misogyne, effaçant presque les conquêtes de l'entre-deux-guerres, et le domaine de la création artistique semble s'être imprégné du modèle de l'exception en ce qui concerne les femmes artistes. Si tous les artistes se sentent partie prenante des bouleversements plastiques après la guerre, il apparaît que les femmes doivent continuellement prouver leur talent. Ce problème est résumé dans une manchette du *Figaro*, datée du 7 avril 1956 : « Comment Germaine Richier a prouvé à son père et au monde qu'elle pouvait être femme... et grand sculpteur ».

Après les horreurs, les destructions massives, les exils forcés, les artistes entendent prendre part au renouveau artistique, et s'exprimer librement à travers leur art, à l'instar de Daria Gamsaragan. D'origine égyptienne et arménienne, elle considère que la tragédie et la souffrance sont universelles, endurées par chaque être humain ; ses œuvres expriment, après la Guerre, la tragédie du monde. Les arts semblent irrigués par l'exploration de la souffrance humaine.

Dans la première moitié du XXe siècle, Paris demeure un foyer artistique attrayant et important pour le reste du monde. En effet, à partir de 1900, Paris devient la destination de prédilection des jeunes artistes. La capitale représente le lieu des réseaux d'institutions dites libres, porteuses d'innovations, rétives aux traditions, plus ouverte aux femmes. L'École des Beaux-Arts et son ordre conventionnel déclinent, au profit d'un enseignement ouvert sur de nouvelles pratiques, moins académiques. Paris et la France sont perçues comme des lieux de libertés, d'indépendance pour les femmes ; Montparnasse, sur la rive gauche, connaît un essor considérable. Entre 1900 et 1940, ce quartier est un foyer à la fois ouvert sur le monde et enrichi par le monde, où les ateliers et les artistes se voisinent et cohabitent. Les ateliers, pour les femmes artistes principalement, symbolisent leur entrée dans la profession d'artiste.

⁵ BARD, Christine. *Les Garçonnes, modes et fantasmes des Années Folles*. Paris : Flammarion, 1998, p. 7.

⁶ BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard, 1949.

Née le 24 avril 1902 à Alexandrie, en Égypte, c'est à Paris que Daria Gamsaragan pose ses valises en 1924, venue pour étudier la sculpture dans l'atelier de Bourdelle à la Grande Chaumière. Égyptienne d'origine arménienne, Daria Gamsaragan est marquée par la statuaire et l'architecture d'Égypte, qui représentent pour elle son « premier maître »⁷. C'est une vigueur énigmatique qu'abrite l'œuvre de l'artiste, résultant de la lutte entre la vie et la mort, de sa conquête incessante de l'équilibre et du lyrisme, mais aussi de la force des volumes et des vides.

Son œuvre est d'abord marquée par les recherches sur le modèle, le modelé, le travail des volumes pleins et puissants, où la main donne forme à la matière. Sous l'enseignement d'Antoine Bourdelle, Daria Gamsaragan travaille à la construction de la sculpture. Antoine Bourdelle, dont l'enseignement a été étudié par divers ouvrages et travaux universitaires, notamment par la thèse de Laure Dalon en 2006⁸, a consacré vingt années de sa vie, entre 1909 et 1929 à transmettre sa vision de la sculpture, de l'art et de la vie à des centaines de jeunes artistes passés par ses ateliers. Les locaux de l'Académie de la Grande Chaumière, à Montparnasse, sont ouverts à tous et à toutes, et reçoivent ainsi des artistes venus du monde entier. Fondée par la suisse Marthe Stettler en 1904, l'Académie de la Grande Chaumière prône la mixité et l'internationalité, à l'instar de l'enseignement de Bourdelle, avec sa méthode libératrice. Au sein de l'Académie de la Grande Chaumière, se trouvent à la fois un grand nombre de nationalités et de femmes. Parmi les élèves de Bourdelle, Daria Gamsaragan fait partie de ceux n'ayant pas suivi de formation académique à l'école des Beaux-Arts de leur pays d'origine. En effet, avant de découvrir sa vocation de sculptrice et d'être l'élève d'Antoine Bourdelle, Daria Gamsaragan a seulement reçu un enseignement en peinture dans l'atelier Joseph Constant.

Nous avons étudié, pour le mémoire d'étude de Master 1 à l'École du Louvre, les *Destins croisés de quatre sculptrices élèves de Bourdelle au début du XXe siècle*, dont Daria Gamsaragan. Notre étude se fondait sur deux expositions et leurs catalogues respectifs, *Transmission/Transgression. Maîtres et élèves dans l'atelier : Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier...* au Musée Bourdelle du 3 octobre 2018 au 3 février 2019, et l'exposition *Sculpture'Elles. Les sculpteurs Femmes du XVIIIe siècle à nos jours*, au Musée des Années 30 à Boulogne-Billancourt du 12 mai au 2 octobre 2011. Ces expositions sont d'importantes sources

⁷ Rivière Verte 1984, t.1, p. 59.

⁸ DALON, Laure. *Emile-Antoine Bourdelle et l'enseignement de la sculpture*. Thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe sous la direction de Jean-Michel Leniaud. École Nationale des Chartes : 2006. Résumés des chapitres et sommaire consultables en ligne : <http://www.chartes.psl.eu/en/node/1251>

de réflexions quant au contexte dans lequel évoluent les sculptrices, sur l'enseignement de Bourdelle et son rapport aux artistes féminines, et également sur le statut des femmes artistes au cours des siècles, au XXe siècle nous concernant. Des ouvrages généraux sur les femmes artistes, à l'instar de Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes / artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, (Paris : Hazan, 2007) nous ont été très utiles pour étudier le contexte dans lequel Daria Gamsaragan évolue en tant que femme et artiste à Paris tout au long du XXe siècle, de son arrivée en 1924, à l'entre-deux-guerres, à la Seconde Guerre puis à la Libération, jusqu'à son décès en 1986.

Nous retrouvons souvent le nom de Daria Gamsaragan mentionné dans les dictionnaires biographiques d'artistes, de sculpteurs, de femmes artistes et de sculptrices, à l'instar du *Dictionnaire des sculptrices en France* d'Anne Rivière⁹ ou le *Dictionnaire biographique des sculpteurs des années 1920-1930* de Thierry Roche¹⁰. Ces dictionnaires ont été, dès nos premières recherches, des sources de seconde main précieuses pour dresser un portrait sommaire de l'artiste et des différentes expositions auxquelles elle a participé. Ces dictionnaires constituent les premières informations qui nous ont permis d'identifier, de retrouver les salons, les expositions, les collections publiques et privées où les œuvres de l'artiste ont été exposées, acquises, conservées.

Cette recherche autour de Daria Gamsaragan s'inscrit également dans le champ d'étude des artistes arméniens et égyptiens. Onnig Avedissian lui consacre deux doubles pages dans son ouvrage *Peintres et sculpteurs arméniens, du 19ème siècle à nos jours, précédé d'un aperçu sur l'art ancien*¹¹. Par ailleurs, divers entretiens et articles lui sont accordés dans des journaux arméniens, tels *Armenia*¹², par Henri Héraut notamment. D'autres recherches, menées par des chercheurs arméniens, se sont portées sur la sculptrice. Haykouhie Sahakyan, conservatrice de la Galerie Nationale d'Arménie, a ainsi débuté des recherches sur des femmes artistes originaires du pays, dont Daria Gamsaragan. Également, Levon Chookaszian, historien de l'art arménien, a rédigé la biographie de l'artiste dans l'encyclopédie allemande *Allgemeine Künstlerlexikon*¹³.

⁹ RIVIÈRE, Anne. *Dictionnaire des sculptrices en France*. Paris : Mare & Martin, 2017.

¹⁰ ROCHE, Thierry. *Dictionnaire biographique des sculpteurs des années 1920-1930*. Lyon : Beau fixe, 2007.

¹¹ *Peintres et sculpteurs arméniens* 1959, pp. 444 – 448.

¹² HÉRAUT, Henri. « Daria Gamsaragan », dans *Armenia*, avril 1977 et AKARIAN, Hermine. « Daria Gamsaragan », dans *Armenia*, octobre-novembre 1984.

¹³ Consultable en ligne, service payant ou requérant un accès institutionnel : <https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/00055109/html>

Outre la consultation et l'analyse des archives, afin de mener un travail monographique, nous avons réalisé un premier recensement et catalogue des œuvres de Daria Gamsaragan. Cet exercice fut délicat, nécessitant de discerner toutes les orthographe possibles du patronyme de Daria Gamsaragan dans les différents ouvrages et archives. En effet, née sous le nom Ardemis Dora Gamsaragan, « Daria », « Dora » « Doria » ont été des orthographe possibles retrouvées dans les différents catalogues de salon, d'expositions, d'articles de presse, etc, la mentionnant. Aussi, le nom de famille Gamsaragan s'écrit également "Kamsarakan". La première forme est écrite en arménien occidental (essentiellement la diaspora occidentale et proche-orientale) et la seconde en arménien oriental (République d'Arménie, Géorgie, Russie, Iran). Ainsi, ces deux orthographe ont été retrouvées dans les écrits français, anglais, égyptiens et arméniens. Il a également été possible de trouver l'artiste mentionnée par son nom d'épouse « Daria Gyomaï » ou « Mme Imre Gyomaï » dans certains écrits de l'époque. Il convient de noter que Daria Gamsaragan utilisait le pseudonyme Anne Sarag en tant qu'écrivaine. L'artiste signait et s'identifiait sous le nom de « Daria Gamsaragan », comme le font ses descendantes, Madeleine et Jeanine Djabourov, c'est donc cette orthographe que nous avons choisi d'adopter.

De plus, son activité de médailliste pour la Monnaie de Paris ouvre un autre pan de bibliographie générale et particulière. Le *Club français de la Médaille* ou les *Catalogues de la Monnaie de Paris* mentionnent ses travaux à de nombreuses reprises, ce qui nous a permis d'établir l'ensemble complet des médailles réalisées par Daria Gamsaragan pour la Monnaie de Paris. Dès le XIXe siècle, la Monnaie de Paris est devenue le principal éditeur et fabricant de médailles, pour des particuliers ou pour l'État, et donc un acteur incontournable de la création médaillistique. La médaille, durant ce siècle, connaît un véritable essor lié à de multiples facteurs : une politique de commande et d'encouragement menée par l'État, un regain d'intérêt du monde artistique, mais aussi des innovations techniques. Au XXe siècle, l'art de la médaille offre une vision riche et diverse de la société, faisant part des aspects de la vie privée et publique.

Tributaire de ces sources, l'étude menée pour ce mémoire se concentre principalement sur le parcours artistique de Daria Gamsaragan en France, depuis l'apprentissage de la sculpture à l'Académie de la Grande Chaumière avec Bourdelle et dans d'autres ateliers parisiens jusqu'aux créations, expositions, acquisitions des diverses institutions françaises. Nous ne négligeons néanmoins pas l'activité de Daria Gamsaragan à l'étranger, en Égypte ou en Arménie, et relevons chaque voyage, exposition ou acquisition avec la plus grande précision

que nos informations nous le permettent. De plus, les écrits autobiographiques de l'artiste nous ont permis d'établir une chronologie de son parcours, de son enfance et sa jeunesse avant son arrivée à Paris. Les *Histoires de la Rivière Verte* agissent comme les mémoires de Gamsaragan. Rédigé dans les années 1980 et achevé le 3 février 1984 par la datation, ce tapuscrit n'a pas été publié. Il recèle de nombreux renseignements généalogiques mais aussi les rencontres, amitiés et filiations artistiques et intellectuelles développées par Gamsaragan au cours de sa vie. Elle y témoigne de son apprentissage de la sculpture, mais aussi des difficultés qu'elle a pu connaître durant sa carrière, marquant différentes étapes de sa production. Nous avons tenté d'être le plus critique possible pour accueillir et traiter les informations relatées par Daria Gamsaragan, car, rédigées dans les années 1980, elles peuvent avoir perdu en précision avec le temps. Les descendantes de l'artiste, Madeleine et Jeanine Djabourov, possèdent de nombreux souvenirs, archives, écrits, photographies, documents et œuvres de Daria Gamsaragan ; elles ont en effet hérité de son fonds d'atelier. Ces informations nous ont été très précieuses pour documenter la vie et l'œuvre de la sculptrice. L'une des principales ambitions de cette étude est de réattribuer des titres à des œuvres, une image sur un titre, et, dans une autre mesure, retrouver des œuvres non localisées.

Cette ambition se matérialise par le travail de catalogue et de recensement des œuvres que nous avons mené. Cet inventaire, qui se trouve dans les annexes de notre mémoire, poursuit l'objectif d'être le plus exhaustif possible quant à la production de l'artiste, tout en ayant conscience de ses limites. Il a été construit, dans un premier temps, par le relevé des œuvres présentées dans les catalogues d'expositions parvenus à notre connaissance, en France, en Europe, aux États-Unis, et en Égypte. Dans un deuxième temps, les œuvres détenues par les ayants-droit de Gamsaragan ont considérablement enrichi le catalogue, également complété par les nombreuses photographies des travaux et de l'artiste dans ses ateliers. Dans un troisième temps, ce sont les articles de presse qui nous ont permis parfois d'attribuer des images à des titres, ou des titres à des images. Le catalogue couvre ainsi principalement les œuvres réalisées et exposées en France, car, bien que de nombreuses expositions en Égypte ou en Arménie aient été portées à notre connaissance, les informations, souvent minces, ne nous ont pas permis d'identifier la majorité des œuvres de l'artiste exposées dans ces pays. Toutefois, il nous a été possible, grâce au contact de Haykouhie Sahakyan, conservatrice à la Galerie Nationale d'Arménie, de déterminer l'acquisition de certaines œuvres par cette institution ; la correspondance entre Daria Gamsaragan et sa famille, notamment son père, nous a également permis d'éclaircir la localisation de certaines œuvres en Égypte. Enfin, les journaux conservés par Madeleine et Jeanine Djabourov ont été très précieux pour identifier les expositions et

parfois les illustrations des œuvres. En outre, au cours de nos recherches, nous avons pu découvrir de nombreux carnets d'écriture et de dessins. Nous avons pu intégrer deux carnets de dessins, dont les datations, l'état et les sujets nous ont paru intéressants à exploiter au regard de l'œuvre sculptée de l'artiste à ces périodes. En raison du nombre et de la découverte tardive de ces très nombreux carnets, la quasi-totalité d'entre eux n'a pu être exploitée, voire même consultée. Nous ne nous appuyons donc que sur une faible partie du travail écrit et dessiné de l'artiste, et nous nous concentrons en majeure partie sur son œuvre sculptée, tant pour l'étude formelle que pour le travail d'inventaire et de catalogue.

À la croisée des pays et des univers, entre réalité et imaginaire, espoir et tragique, sculpture et poésie, ce mémoire a pour ambition de montrer l'originalité de la démarche artistique de Daria Gamsaragan. Singulier et expressif, son langage plastique s'incarne par des thématiques récurrentes, comme la figure humaine, les formes hybrides et la mythologie. Ces sujets sont empreints de son évolution stylistique, de la simplification des formes à l'exacerbation de la matière et du modelé. Ses figures inquiétantes intriguent une certaine critique littéraire de l'époque, à l'instar de Waldemar-George, Roger Vailland ou André Warnod, et offrent l'interprétation d'un langage métaphorique, proche d'un imaginaire surréel.

Il s'agit d'étudier l'expression plastique de l'artiste et son développement et ses bouleversements au prisme de sa propre expérience contemporaine. En d'autres termes, intégrer son œuvre et sa carrière dans son temps, et rendre manifeste son indépendance et son unicité à travers sa sculpture et sa personnalité artistique.

Un premier temps de notre étude se consacre alors à la période de formation de Daria Gamsaragan, en Égypte chez Joseph Constant et à Paris chez Antoine Bourdelle et d'autres, entre 1920 et 1935. Il est ici question d'aborder la jeunesse de l'artiste ainsi que ses origines familiales et ancestrales, afin de la situer dans une histoire et une géographie déterminées. Cela nous permettra d'entrevoir le parcours naissant vers les arts, de l'écriture à la peinture, puis à la sculpture, qu'elle découvre dans l'atelier de Joseph Constant. Arrivée à Paris, c'est d'abord vers Antoine Bourdelle qu'elle se tourne, et qu'elle reconnaît comme maître durant sa carrière. À Montparnasse, la sculptrice crée des liens artistiques et amicaux qui la guideront et marqueront sa production. Un deuxième temps de ce mémoire se porte sur la construction de la carrière de Daria Gamsaragan, entre 1935 et 1950. Comment trouve-t-elle son « propre

chant »¹⁴ comme le préconise l'enseignement de Bourdelle ? Daria Gamsaragan découvre la vie artistique parisienne, avec ses Salons et ses expositions, expose pour la première fois en groupe et seule, développe une stratégie d'exposition. C'est aussi après sa période de formation qu'elle se rend à de multiples reprises en Égypte, notamment au Caire et à Alexandrie, pour exposer. Il est alors intéressant d'étudier les œuvres destinées à rester en France, et celles destinées à être montrées en Égypte. Cependant, la Guerre marque un tournant dans la vie et l'art de Daria Gamsaragan, qui ne peut continuer à produire. Enfin, un troisième moment de cette étude dessinera le renouveau artistique de Daria Gamsaragan entre 1950 et 1986. Si sa production a subi un choc, son art se métamorphose après la Seconde Guerre, et l'artiste crée son langage sculptural, expressionniste, constitué de figures hybrides, mi-humaines mi-chimériques. Elle pose à travers son art la question de l'identité et de l'identification, à des souffrances, à une origine, à un peuple, à un universalisme. Elle se tourne alors vers la poésie, vers l'écriture, et sa sculpture prend un nouveau tournant. Enfin écrivaine, il nous paraissait primordial d'étudier le rôle et l'influence de l'écriture dans l'œuvre et l'art de Daria Gamsaragan, au travers de ses propres écrits ou des figures littéraires qu'elle représente.

¹⁴ *Transmission/Transgression* 2018, p. 7 : « Chanter leur propre chant » est une expression reprise par Rhodia Dufet Bourdelle pour caractériser l'enseignement de son père. Cf. BOURDELLE, Antoine et DALON, Laure. *Cours et Leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*. Paris : Paris Musées : Éd. Des Cendres, 2007, t. 1, p. 38, note 87.

I. Construire la sculpture : formations égyptienne et parisienne (1920-1935)

Les activités artistiques sont souvent perçues comme le terrain privilégié de l'expression subjective et personnelle ; l'orientation vers ces pratiques est ainsi conçue comme la manifestation d'une vocation. Au début du XXe siècle, le sentiment de vocation artistique ne se détache que très rarement d'un substrat culturel, éducatif, économique, menant à envisager une activité artistique comme une destination existentielle et personnelle. Il est important d'extraire la question de vocation artistique de l'idée de prédestination, qui s'enracine dans une dénégarion des mécanismes sociaux participant de sa formation, qu'elle soit individuelle ou collective. Malgré le caractère subjectif et l'indétermination apparente de cette notion, il existe bel et bien des conditions sociales de matérialisation de la vocation artistique¹⁵. Cette dernière est toutefois incontournable dans l'étude d'un artiste. Les écrits de l'artiste peuvent nous permettre de répondre à cette question. Cette première partie étudie l'enfance de Daria Gamsaragan, depuis la découverte de la sculpture et sa formation, jusqu'à son arrivée à Paris et la rencontre des amitiés artistiques. Elle s'appuie principalement sur les éléments recueillis, dans les écrits personnels, les carnets, les correspondances, mais également sur le travail de généalogie de l'artiste. Ces recherches nous ont permis de constater que Daria Gamsaragan vient d'une ancienne famille noble d'Arménie. Issue d'un milieu aisé, elle a ainsi pu, dès son enfance, voyager et s'ouvrir au monde, recevoir une éducation littéraire et artistique. Cet univers, empreint d'art, pose les prémices de la vocation d'artiste de Daria Gamsaragan.

¹⁵ SAPIRO, Gisèle dans son article « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 168, no. 3, 2007, pp. 4-11 en cite 2 : la condition socio-historique de ces activités socialement reconnues comme métier à vocation, et l'adhésion individuelle à cette croyance par l'inculcation des valeurs littéraires, artistiques ou musicales, prise en charge par la famille ou instances de formation.

A. Enfance en Égypte et origines familiales

1. Famille et origines

« Chance, malchance, destinée... Pouvait-on s'attirer la première, chasser la seconde, choisir la troisième, en somme dominer la vie ? »¹⁶

Daria Gamsaragan est née le 24 avril 1902 à Alexandrie. Elle provient d'une famille égyptienne d'origine arménienne venue de Constantinople (désormais Istanbul), dont les fondements de l'installation en Égypte remontent à son grand-père, Khatchadour Gamsaragan (dates inconnues). Ce dernier quitte l'Arménie et la ville d'Erevan pour s'installer en Turquie. Rapidement, il trouve sa place dans l'industrie et le commerce du tabac qui prospèrent dans l'Empire depuis le XIXe siècle ; il fonde son négoce de tabac Gamsaragan à Constantinople en 1856¹⁷, avant l'instauration de la Régie des tabacs de l'Empire ottoman¹⁸. Cette société anonyme turque contrôlée par l'État avait alors le monopole du tabac. En effet, dès 1884, le gouvernement ottoman exerce le monopole sur l'exploitation et la vente du tabac et le délègue à la Régie co-intéressée des tabacs de l'Empire ottoman, qui s'appuie notamment sur des banques européennes. Dès lors, Khatchadour Gamsaragan quitte Constantinople pour s'installer à Izmir, où il fonde sa propre entreprise spécialisée dans la fabrication et le commerce du tabac, connue sous le nom de *Tchamle Iskelesi* [Embarcadère des pins] en turc¹⁹. Il devient alors un fournisseur officiel de tabac et de cigares du Palais Impérial, notamment sous le sultan Murad V. À la mort de Khatchadour Gamsaragan, ses deux fils Armenak et Dikran Gamsaragan quittent la Turquie pour s'installer en Égypte, et poursuivent l'activité de leur père, en fondant une usine à Zagazig. Leur entreprise s'exporte ensuite à Alexandrie où les « frères Gamsaragan » sont réputés pour leur fabrique de tabac²⁰. Par la suite, Dikran Gamsaragan devient écrivain, tandis qu'Armenak prospère dans le négoce du tabac.

¹⁶ *Rivière Verte* 1984, t.1, p. 36.

¹⁷ ZARTARIAN, Vahan. *Mémorial des biographies d'Arméniens illustres (1512-1933)*. Le Caire : Imprimerie Hagop Papazian, 1936, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁰ TER-GHÉVONDIAN, Vahan, et TCHARKHTCHIAN Aïda (traduction de l'arménien). *Mémoires de Der Ghévont, prêtre de Marache*. Erevan « Antares », 2015, pp. 278, 285, 372. Consulté en ligne le 18/05/2021 : https://www.matenadaran.am/ftp/el_gradaran/Ter-Ghevond_Husher_fr.pdf

La communauté arménienne d’Alexandrie et les entreprises arméniennes ont été recensées sur Google Maps²¹ et accompagnée d’une liste établie sur bluebirdmaps.com, un site internet créé pour les chercheurs et généalogistes²² ; l’article « Armenians in Egypt » recense la communauté arménienne en Égypte. Cette liste inclut certaines des importantes usines de tabac en Égypte principalement dirigées par des familles arméniennes, mais qui employaient majoritairement des travailleurs égyptiens. L’entreprise Gamsaragan en fait partie, fondée et dirigée initialement par les deux frères Armenak et Dikran Gamsaragan. Elle a ensuite été reprise par le fils d’Armenak, Yervant Gamsaragan qui donne maintenant son nom à la société Yervant & Co, bien qu’elle ait été rachetée par British American Tobacco, l’un des plus importants producteurs mondiaux de tabac.

Daria Gamsaragan se dit nourrie de l’histoire de son grand-père, « digne des plus grands récits d’aventures »²³. Leur histoire porte selon elle une malédiction : l’étymologie de Gamsaragan signifierait « tête coupée », et diverses légendes entourent leur nom ; d’après l’une d’elles, toute la famille aurait été décapitée, seul un enfant mâle en réchappa et fut surnommé ainsi²⁴. Cet imaginaire a hanté l’esprit de Daria Gamsaragan de son enfance à sa vie adulte, se retrouvant notamment dans son œuvre lorsqu’elle réalise des figures cauchemardesques. L’artiste construit sa mythologie personnelle sur des légendes entourant son nom, sa famille, ses origines, ses ancêtres. Cette question de la signification du nom Gamsaragan revient à de multiples reprises dans ses écrits intimes, montrant l’influence exercée sur son imaginaire.

Armenak Bey Gamsaragan (n.c. – 1940²⁵), le père de Daria Gamsaragan, est une figure importante de la communauté arménienne d’Égypte. Le titre Bey, d’origine turc signifiant seigneur, a un sens honorifique. Au XIXe siècle, en Turquie, « Bey » est ajouté au prénom, afin de qualifier des personnes d’un rang social élevé²⁶. En effet, Armenak Bey Gamsaragan est membre fondateur de l’Église Sainte-Croix de la ville de Zagazig, mais également donateur du prestigieux Victoria College à Alexandrie²⁷. Mais, plus important pour l’accès de Daria

²¹ Consulté en ligne le 18/05/2021:

https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1zLzIPToux3p7lCTkTND91xd4_Jp2Zd8E&ll=30.618026127877314%2C31.226572399999966&z=7

²² Consultable en ligne : <https://bluebirdmaps.com/category/armenian-maps/>

²³ *Rivière Verte* 1984, t. 3, p. 293.

²⁴ *Ibid.*, p. 292.

²⁵ Un arbre généalogique de la famille Kamsaragan mentionne son décès en 1940 (Paris, coll. Djabourov).

²⁶ BOUILLET, Marie-Nicolas, et CHASSANG, Alexis (dir.), « Bey » dans *Dictionnaire universel d’histoire et de géographie*, 1878.

²⁷ ZARTARIAN, Vahan. *Mémorial des biographies d’Arméniens illustres (1512-1933)*. Le Caire : Imprimerie Hagop Papazian, 1936, p. 7.

Gamsaragan à l'art, il est aussi un collectionneur important de céramiques d'art islamique, d'antiquités et de tapis. Dès son plus jeune âge, elle baigne dans un milieu familiarisé à l'art, entourée des nombreuses collections de son père. La collection Gamsaragan est en effet composée en partie de céramiques de Kütahya, le centre majeur de l'art de la céramique turque. Kütahya se situe au sud-est de Constantinople/Istanbul ; si la communauté arménienne est présente depuis le XIII^e siècle, les céramiques sont presque exclusivement l'œuvre de potiers arméniens. Lors de la vente Art d'Orient à Drouot en 1977²⁸, une vingtaine d'œuvres céramiques Kütahya de la Collection Gamsaragan sont présentées, principalement des théières, les assiettes, tasses et soucoupes, et boules d'église, aux décors floraux et polychromes. À son décès en 1941, Armenak Bey Gamsaragan partage ses objets d'art parmi ses trois enfants²⁹ et, aujourd'hui, Madeleine et Jeanine Djabourov en détiennent une partie. Ainsi, Daria Gamsaragan s'initie à l'art par les importantes collections de sa famille, favorisant sa vocation et son épanouissement artistique.

Les femmes de sa famille jouent également un rôle important dans l'épanouissement de Daria Gamsaragan. Sa mère, Galinik Djabourov (n.c. – 1939), originaire de Kadiköy (anciennement Chaldédoine, Istanbul, Turquie)³⁰, a grandi entourée de femmes « courageuses, dévouées et fantaisistes »³¹. Leurs noms sont, hélas, majoritairement inconnus à ce jour. La grand-mère maternelle de Daria Gamsaragan avait trois sœurs et un père ébéniste. De nombreuses histoires entourent et relatent la vie des femmes de la famille Djabourov dans les *Histoires de la Rivière Verte* ; l'une d'elles, une grand-tante de Daria Gamsaragan a résisté à de nombreuses reprises à des mariages forcés, refusant d'obéir à cette règle. Elle a suivi des études à l'aide d'un cousin de la famille ecclésiastique lettré, apprenant l'arménien démotique. Selon Daria Gamsaragan, elle est la première femme arménienne à avoir fondé un journal féminin. Nous manquons de renseignements et d'informations essentielles, ne serait-ce que le nom de cette femme, pour affirmer ce fait. Cependant, il nous a paru intéressant de le relever, pour montrer que Daria Gamsaragan a grandi entourée de femmes revendiquant leurs droits, dont les histoires ont pu, si ce n'est inspirer, du moins favoriser son épanouissement au début du XX^e siècle.

²⁸ BOISGIRARD, Claude de et HECKEREN, Axel de. *Art d'Orient, collection Cocteau ... art zand et kadjar ... tapis du Caucase et d'Iran ... : vente le 27 octobre 1977, vente à Paris, Drouot Rive Gauche, 27-28 octobre 1977*, Paris : A.-M. Kevorkian, 1977.

²⁹ Courrier reçu par Daria Gamsaragan daté de novembre 1941 détaillant les conditions de partage de l'héritage d'Armenak Bey Gamsaragan (Paris, coll. Djabourov).

³⁰ *Rivière verte* 1984, t. 3, p. 264.

³¹ *Ibid.*, t. 3, p. 255.

L'inspiration artistique de Gamsaragan pourrait également trouver ses origines dans d'autres membres de sa famille. Le métier d'ébéniste de son grand-oncle représente pour elle une prédisposition génétique à la vocation de sculptrice³², mais aussi d'artiste au sens large ; sa quatrième fille, qui est la seconde épouse de Khatchadour Gamsaragan, a donné naissance à l'écrivain arménien Dikran Kamsaragan (ou Tigrane Gamsaragan, 1866 - 1941). Galinik Djabourov, la mère de Daria Gamsaragan, soutenait les choix de carrière de sa fille, bien qu'elle considérât la sculpture comme « un choix étrange pour une femme »³³.

Étant la plus jeune de la fratrie, seize ans la séparent de son frère aîné Aram Gamsaragan, et dix ans de son autre frère Yervant Gamsaragan, Daria Gamsaragan se sent « fille unique [...], [sa] venue inattendue avait été la révélation de sa vie [pour son père]. Il avait eu la sensation d'un miracle ; un déclic s'était fait dans son œuvre, il s'était senti à jamais exaucé. Il avait mis en [elle] toutes ses espérances, toutes ses ambitions. »³⁴, écrit-elle. Gamsaragan grandit entourée d'adultes ; elle est avec son cousin, Stefan Djabourov (1899 - 1979)³⁵, la plus jeune de la famille. L'environnement familial de Daria Gamsaragan, selon ses mots, est un atout à la fois pour son épanouissement personnel et à la réalisation de sa vocation future. Elle évolue dans un milieu qui la fait sentir capable de réussir ce qu'elle entreprend, dont les choix seront soutenus en toutes circonstances. Elle dit ainsi ne pas avoir ressenti, dès son plus âge, le sentiment de culpabilité d'appartenir au « sexe faible » qu'éprouvaient « tant de filles, particulièrement à cette époque »³⁶, selon ses termes. Son genre ne représente pas un problème pour Daria Gamsaragan, qui ne grandit pas dans un univers où on lui fait ressentir cette différence. Au contraire, son éducation est d'importance identique à celle de ses frères et des hommes, tout comme ses choix de vie futurs. Dès sa jeunesse, elle n'envie pas le statut des femmes mariées, et peut songer à une vie indépendante, exerçant librement sa vocation. En effet, elle ne semble pas préoccupée par les problématiques liées à son genre, ni dans son enfance, ni dans sa vie d'artiste, ou bien elle s'en détache avec facilité ; elle se décrit féministe à plusieurs reprises dans les *Histoires de la Rivière Verte*. Sans toutefois être révolutionnaire, son éducation bourgeoise et religieuse n'est pas des plus conventionnelles ; si elle est entourée de nourrices, voyage régulièrement, apprend différentes langues, ses parents et ses frères ne répondent pas au modèle de la grande bourgeoisie conservatrice. Nous pouvons supposer, à la

³² *Ibid.*, p. 259

³³ *Ibid.*, p. 283.

³⁴ *Rivière Verte* 1984, t. 1 p. 35.

³⁵ Stefan Djabourov est le père de Madeleine et Jeanine Djabourov.

³⁶ *Ibid.*, p. 35

vue du contexte familial dans lequel grandit Daria Gamsaragan, qu'elle fut sensibilisée dès sa jeunesse à la condition et aux luttes féminines. Elle peut ainsi librement se consacrer à sa passion, se donner le temps de chercher, de s'orienter, de prendre conscience de son autonomie et de développer ses facultés artistiques, de l'Égypte à la France.

2. Voyages, multiculturalisme et diversité des langues

Dans cet environnement familial bourgeois propice à sa bonne éducation, Daria Gamsaragan reçoit des enseignements conformes à ces usages. Dès son plus jeune âge, elle est éduquée par une nourrice d'origine grecque et des gouvernantes françaises ou anglaises. Elle apprend ainsi très tôt à parler ces trois langues, en plus du grec, de l'arabe, de l'arménien et du turc, qui sont les langues parlées par les domestiques de la famille. Son père, convaincu que l'anglais était la langue internationale de l'avenir, l'a fait apprendre à Daria Gamsaragan ; il était également d'usage, dans les grandes familles bourgeoises égyptiennes, de parler le français. En effet, l'influence de la culture et de la langue française est ancrée profondément dans la société égyptienne ; si la relation entre la France et l'Égypte existe depuis l'époque médiévale, les expéditions militaires et scientifiques de Napoléon, à partir de 1798, en sont la principale raison. Avec la volonté impérialiste de propager les « valeurs des Lumières » en Égypte, l'Institut de l'Égypte au Caire a été fondé, et Napoléon a ouvert les portes aux missionnaires français pour travailler dans le pays. Ainsi, depuis les campagnes napoléoniennes, une importante communauté française occupe l'Égypte. Si l'arabe est la langue officielle du pays, le français et l'anglais sont largement parlés ; de nombreuses écoles francophones y sont abritées, dont le Lycée français d'Alexandrie où Daria Gamsaragan termine ses études secondaires, et la langue française est enseignée dans les écoles publiques.

Une excursion au Liban marque également la jeune enfance de Daria Gamsaragan. Si le voyage n'est pas précisément daté, elle dit « ne pas avoir beaucoup plus que deux ans »³⁷. Les paysages libanais et le trajet entre Beyrouth et Alexandrie ont nourri la mythologie de Daria Gamsaragan et ses imaginaires de voyages. Une course à cheval avec son père notamment, demeure un souvenir marquant ; elle pratiquait l'équitation depuis son enfance, et le cheval est

³⁷ *Ibid.*, p. 7.

un motif que l'artiste développe à de nombreuses reprises en sculpture, dans une dimension strictement animalière mais également symbolique. Elle écrit :

Dans le brouillard des souvenirs nourris des mythologies de Bédros, flotte un rêve d'où s'est élancée ma vie : une course à cheval en selle avec mon père, passionnément serrée contre lui. Nous galopions vers le soleil et j'avais la certitude que nous allions le saisir.³⁸

Les récits de Gamsaragan sur ses voyages permettent de situer l'historicité dans laquelle ils s'inscrivent. En avril 1909, alors que Daria Gamsaragan arrive à Constantinople avec ses parents par bateau, ils apprennent par une foule exaltée et une explosion de joie que le Sultan Abülhamid II a abdiqué. Abülhamid II (1841 - 1918) était un sultan ottoman et calife de l'Islam de 1876 à sa déposition en 1909 ; c'est sous son règne que les massacres hamidiens ont été perpétrés entre 1894 et 1896, constituant ainsi les premiers actes criminels de grande ampleur à l'encontre des Arméniens de l'Empire ottoman. Cette répression brutale et meurtrière lui vaut d'être surnommé « Sultan rouge » et « Grand Saigneur ». Après l'échec d'une contre-révolution monarchique menée par le sultan en avril 1909, il est déposé et exilé à Salonique. Ainsi, alors que Daria Gamsaragan accompagnée de ses parents arrive à Constantinople ce jour-là, elle raconte l'évènement tel qu'elle l'a perçu : « Immobilisé dans ce monde en délire, notre bateau rempli surtout d'Arméniens et de Grecs explosa lui aussi dans le vertige de la fête. Sauvés ! Ils se sentaient tous sauvés, régénérés enfin ! Le cauchemar avait pris fin. L'ère nouvelle était née. »³⁹

Galinik Djabourov, la mère de Daria Gamsaragan, avait échappé aux massacres de 1895 avec ses deux fils⁴⁰. Ce voyage marque ainsi pour les parents de Daria Gamsaragan un fait historique dont ils veulent lui transmettre la portée et l'importance. Elle rapporte les paroles de son père : « Les Arméniens vont être libres. Regarde ces femmes. La femme turque, la plus enchaînée de toutes les femmes, est libre. N'oublie pas cette heure ma chérie, tu auras eu la chance de voir le monde changer sous tes yeux. Quand tu seras grande, tu seras un être libre. »⁴¹ Les origines de la famille de Daria Gamsaragan sont marquées par ces tragédies et les pérégrinations dont leur histoire se retrouve affectée. La jeune Daria Gamsaragan est au fait de

³⁸ *Ibid.*, p. 7.

³⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

ce passé, de cette histoire, qui façonnent son rapport au monde et à sa généalogie, et plus tard son approche artistique.

De voyage en voyage, Daria Gamsaragan nourrit son imaginaire, enrichit son esprit par la découverte du monde, de ses origines, de cultures et d'histoires. En 1914, elle est en Suisse avec sa mère ; son père est alors à Châtel-Guyon et ses deux frères en Angleterre. Elles y font la rencontre d'une famille française et d'une famille hongroise, avec qui elles se lient d'amitié. Cette fois aussi, toutes deux prennent part, à distance, à un moment historique important : l'attentat de Sarajevo. Cet assassinat, perpétré le 28 juin 1914 par un nationaliste serbe sur l'archiduc François-Ferdinand et la duchesse Sophie Chotek, est considéré comme un déclencheur de la Première Guerre Mondiale. Par sa proximité avec le pays, Daria Gamsaragan, une nouvelle fois lors d'un voyage, prend part à un événement historique majeur. Elle relate alors l'agitation à l'hôtel suite à cette affaire, à laquelle elle et sa mère prennent part ; Yervant et Aram Gamsaragan, en Angleterre, leur adressent des lettres affolées, leur conseillant de ne pas rester en Europe, car une guerre se prépare, et de rentrer dès que possible à Alexandrie⁴² ; les rumeurs sur la déclaration ou non de la Guerre, sur la mobilisation générale, sur des amis français rappelés en France, fusent. Elle assiste à l'évacuation de l'hôtel, à l'intervention des militaires venus chercher le père de la famille hongroise, à l'affolement de ses parents cherchant à tout prix à quitter l'hôtel et la Suisse pour rentrer en Égypte. Quelques temps plus tard, la guerre est déclarée entre l'Autriche-Hongrie et la Russie, les frontières sont fermées. Le voyage prend alors une tout autre tournure, la famille étant contrainte de traverser la frontière italienne pour rejoindre l'ultime bateau pouvant les ramener. Elle assiste à de nombreuses bousculades entre des familles, des soldats et des officiers, dans les gares et les trains. Le récit tumultueux que fait Daria Gamsaragan de ce voyage est en accord avec sa manière d'écrire et de composer son art, avec sa vision de la vie, une vision parfois imprégnée d'un romantisme tragique.

Tous ces voyages révèlent la culture européenne et française de Daria Gamsaragan et de sa famille, et sa prédisposition à poursuivre ses études dans un pays du continent. Durant l'hiver 1919, âgée de dix-sept ans, Daria Gamsaragan se trouve avec ses parents dans le sud de la France, sur la Côte d'Azur. Elle raconte avoir vu le « Paris en folie de la signature du traité de Versailles, du 14 juillet de la même date »⁴³. Ses voyages en France sont nombreux, la jeune Daria Gamsaragan est marquée par la culture européenne et française dès son plus jeune âge ;

⁴² *Ibid.*, p. 16.

⁴³ *Rivière Verte* 1984, t. 2, p.108.

par les choix de ses nourrices, les langues entendues et parlées, par les nombreux voyages, mais également par la littérature dont elle s'imprègne. Elle écrit « Le contact de l'Europe me donna un choc qui devait déterminer la plupart de mes options futures⁴⁴ ». En effet, c'est vers la France, et plus particulièrement Paris que Daria Gamsaragan se tourne dès l'obtention de son baccalauréat pour débiter sa formation et sa carrière artistique.

3. Études et premier roman

Mes ambitions linguistiques oubliées, je passais désormais des journées entières à barbouiller tout bout de papier qui me tombait sous la main de dessins et d'aquarelles. J'adorais peindre et rêvais de devenir un grand peintre.⁴⁵

Daria Gamsaragan grandit dans un milieu éclairé et lettré, et son éducation se parfait d'une initiation à la littérature et à la philosophie. La maison familiale était dotée d'une grande bibliothèque, où se trouvaient les ouvrages de Victor Hugo, Jean-Jacques Rousseau, Lord Byron, Charles-Augustin Sainte-Beuve, Johann Wolfgang von Goethe, Ernest Renan, Alphonse de Lamartine, Mary Shelley, etc⁴⁶. Prédisposée à la littérature par son éducation, Daria Gamsaragan goûte aux lectures romantiques, profondément prégnantes dans son imaginaire. Elle, qui dit avoir « sans cesse besoin de [se] maîtriser pour ne pas [se] laisser déborder par des flots de clichés lyriques », oscillant entre les idéaux brisés et les rêves exaltés, s'est vu contraindre par la sculpture qui l'« astreint au dépouillement »⁴⁷. Animée par les ouvrages romantiques allemands, français et britanniques cités précédemment, Daria Gamsaragan baigne dans l'univers exalté et exaltant de la recherche du sublime, du fantastique et du mystique, de l'expression des états d'âme et de ses tourments. S'il est trop tôt dans la vie de la future artiste pour voir une influence directe de ces lectures sur son art, force est de constater que des résurgences et des échos se laisseront entrevoir dans ses sculptures et dans ses dessins. Si l'effervescence du romantisme semble pour Daria Gamsaragan entrer en dissonance avec le dépouillement qu'impliquerait l'essence même de la sculpture - associée à

⁴⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

la taille directe - l'exploration des thèmes romantiques est retranscrite par d'autres moyens : la forme, le sujet, le titre, ou même l'interprétation qu'elle donne à l'œuvre.

Le parcours scolaire de l'artiste est erratique ; elle conclut ses études secondaires par l'obtention d'un baccalauréat littéraire en 1924, âgée de 22 ans. En effet, ses années scolaires ont été empêchées à différentes reprises par la maladie. Avant ses 16 ans, une « longue maladie »⁴⁸ a interrompu ses études pendant deux années ; la dysenterie sévissait alors en Égypte. La Guerre, qui s'étendait avec une fureur accrue, causait toutes sortes d'épidémies qui se répandaient parmi les régiments et les blessés de retour dans leur pays. Aussi, alors qu'elle est adolescente et en voyage à Yakajik (Turquie) avec ses parents, Daria Gamsaragan souffre de la scarlatine. Pendant plus d'un mois, elle raconte avoir été gravement malade, entre la vie et la mort⁴⁹. Sa scolarité et sa vie portent ainsi les stigmates de nombreuses maladies mais aussi de la guerre, et de l'histoire de l'Empire ottoman, de l'Arménie et de l'Égypte. Si Daria Gamsaragan évoque à de nombreuses reprises son parcours scolaire dans ses écrits, les informations sont éparses et ne permettent pas de retracer avec précision les années d'études, les arrêts ; les mentions de professeurs sont également allusives et ne permettent pas de les identifier, ni de dater leurs rencontres, de préciser leur enseignement. En revanche, nous pouvons affirmer l'identité de l'un d'eux : Morik Brin (dates inconnues). Arrivé en Égypte dans les années 1920⁵⁰ et « vibrant de haine antimilitariste et de foi socialiste », il a fondé avec Fernand Leprette (1890-1870), écrivain français s'étant illustré dans la vie artistique et littéraire francophone d'Égypte, la revue *Les Cahiers de l'Oasis*, qui paraît de 1921 à 1923. De son vrai nom Mauric-Rocher, Morik Brin constitue l'une des influences intellectuelles les plus prégnantes sur la jeune Daria Gamsaragan. Entourée de l'élite intellectuelle et littéraire francophone d'Égypte, elle rencontre Louis Oriol, professeur de français, notamment de Romain Gary⁵¹, et grand invalide de la Première Guerre mondiale. Ces professeurs nourrissent l'esprit de Daria Gamsaragan, imprégnée de littérature, de philosophie, d'art, mais aussi des cours et des conversations avec ces importants professeurs, amis de la famille et des hautes sphères de l'Égypte. La proximité de son environnement à la culture française sont autant de facteurs qui construisent la double identité de Daria Gamsaragan. Au lycée d'Alexandrie pour

⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁹ *Rivière Verte* 1984, t. 3, p. 233.

⁵⁰ *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 167.

⁵¹ LARAT, Fabrice. *Romain Gary (1914-1908), œuvre et engagement : une trajectoire dans le siècle. Ou la recherche et l'expression d'une identité européenne*. Thèse présentée en vue de l'obtention du doctorat de l'IEP de Paris, Mention Histoire, sous la direction de Jean-Pierre Azema, 26 juin 1996. TEL archives ouvertes : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02265580/document>

ses études secondaires, elle a pour professeur de français Monsieur Kohler⁵², directeur de l'École suisse d'Alexandrie⁵³. Si les années d'études secondaires sont entrecoupées de deux ans de maladie, Daria Gamsaragan envisage l'université, plus précisément des études littéraires. Cet intérêt pour la littérature se concrétise par l'écriture d'un premier roman, intitulé *La Fatalité du Sang*.

Âgée de dix-sept ans, « la tête pleine de Marie Bashkirtseff et de Henry Bataille »⁵⁴ Daria Gamsaragan écrit un roman, *La Fatalité du sang*, dont l'héroïne est une sculptrice. Ces deux noms d'artistes ne sont pas fortuits ; Marie Bashkirtseff (1858 – 1884) est à la fois peintre, sculptrice et diariste ; elle retranscrit avec un style vivace, parfois brut, ses ambitions singulières. Quant à Henry Bataille (1872 – 1922), il s'adonne également à des formes d'art diverses ; il est dramaturge, poète et lithographe, après des études aux Beaux-Arts et à l'Académie Julian⁵⁵. Dans ses pièces, il développe la formule du réalisme sentimental ; il dépeint des amours passionnelles mais vaines, sur fonds de contraintes sociales ébranlées. Sous les conseils et avec l'aide de Mikaël Gurdjian, un ami écrivain,⁵⁶ l'œuvre a été traduite en arménien pour être diffusée en feuilleton dans *Arev*, un journal arménien. La jeune artiste oscille entre écriture et peinture ; elle prend alors des cours chez le sculpteur Joseph Constant à Alexandrie. Les univers littéraires et artistiques dans lesquels Daria Gamsaragan baignent et desquels elle s'imprègne s'entrecoupent, se mêlent et s'inspirent mutuellement dans son art. Outre l'écriture de roman, la poésie fait également partie des intérêts de Daria Gamsaragan, à laquelle elle s'adonne régulièrement. Elle écrit des poèmes, en français, dès ses treize ans ; de nombreux carnets de poésie ont été retrouvés, notamment chez Jeanine et Madeleine Djabourov, écrits à tout âge et à toute période de sa vie.

Si elle aspire à un futur d'écrivaine, ses années de lycée lui font connaître un flottement entre littérature et peinture, dès l'obtention de son baccalauréat en 1924. Daria Gamsaragan dit rêver d'un futur universitaire dans le domaine littéraire, et songer à l'Université de Cambridge⁵⁷. Toutefois, cette trajectoire est déviée par la découverte de la sculpture. L'univers éclairé dans lequel Daria Gamsaragan grandit participe à la construction de sa vocation artistique, d'écrivaine, poétesse, peintre, et sculptrice, consécutivement puis simultanément. Tous les arts restent perméables dans sa pratique, comme en attestent les nombreux carnets de poésie et les

⁵² Nous n'avons, à ce jour, pas davantage d'informations sur ce professeur.

⁵³ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁵ LAGRILLE, Charles de. « La vie et la carrière d'Henry Bataille », dans *La Rampe* : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes, 1922.

⁵⁶ Mikaël S. Gurdjian (1897-1965), est un écrivain et poète arménien.

⁵⁷ *Ibid.*, p.117

récits, son engagement auprès d'André Lhote en tant que peintre, ses rapprochements avec des figures littéraires et artistiques éminentes du XXe siècle et, plus tardivement, une exposition mêlant sculptures et dessins en 1984.

B. À la découverte de la sculpture

D'abord passionnée par l'écriture de romans et de poésie, puis initiée à la peinture, c'est à la sculpture que Daria se consacre, et c'est cet art qu'elle part étudier à Paris. Nous avons tenté d'étudier ces choix, afin d'établir ce qui a motivé cette décision. Nous appuyons ici nos recherches sur les écrits personnels de Daria Gamsaragan, avec tout le recul critique que nous pouvons apporter. Notre principale source de première main revêt de l'importance pour appréhender, au travers de ces récits autobiographiques, ses carnets intimes, son expérience personnelle, l'apprentissage et la pratique de la sculpture en Égypte au début du XXe siècle, puis en France. Ces informations épistolaires, analysées au prisme du contexte historique et social, permettent de regarder l'histoire à laquelle Daria Gamsaragan est contemporaine.

Théâtre d'expérimentations de nouvelles représentations, de nouveaux styles et de nouveaux matériaux, le XXe siècle fait entrer la sculpture dans une nouvelle ère. De la représentation figurative et de l'étude des figures humaines à l'analyse des rêves, aux recherches formelles et spatiales, l'art sculptural prend de nouvelles formes ; plastique, chrome, acier soudé, objets de la vie quotidienne, sont ses nouveaux matériaux.

Au milieu du XIXe siècle, Charles Baudelaire écrivait que la sculpture était morte, ennuyeuse ; au milieu du XVIIIe siècle, Diderot qualifiait cet art de souffrance physique pour l'artiste, pour qui « son travail est long et pénible, difficile. »⁵⁸. En effet, la sculpture n'est pas une technique perçue comme noble, il s'agit d'un art où la main et l'outil sont en contact direct avec la matière. Il relève alors d'une action physique et mécanique, à l'inverse, supposément, de la peinture qui requiert l'exercice de la pensée et de l'intellect. Ainsi, depuis la Renaissance, à Diderot jusqu'à Baudelaire, la sculpture est un art physique, qui, mise en concurrence avec la peinture, souffre de sa réputation et de son statut d'activité inférieure face à l'art de l'*ut pictura poesis*. En outre, au XIXe siècle, le système des commandes rendait manifeste le désavantage de la sculpture face à la peinture. Comme nous l'avons brièvement exposé dans l'introduction, la pratique de la sculpture, réaliser un bas-relief, ou une ronde bosse, nécessite un investissement matériel important, de l'équipement aux matériaux coûteux, de l'espace de l'atelier jusqu'aux importants frais de transports, comme le met en exergue John Milner dans

⁵⁸ Propos de Diderot issu de son Salon de 1765, cité dans LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La Tache aveugle*. Paris : Gallimard, 2003, p.101.

son ouvrage *Ateliers d'artistes : paris, capitale des arts à la fin du XIXe siècle* (Paris : Hachette, 1968, p. 80).

Avant l'exposition aux Salons ou dans les galeries, endroits privilégiés pour la reconnaissance d'un sculpteur ou d'une sculptrice, la formation est une étape primordiale dans l'apprentissage pratique de cet art. Mais, avant de se former à la sculpture, Daria Gamsaragan apprenait la peinture dans un atelier informel à Alexandrie, chez Joseph et sa femme Ida Constant (Constantinovsky de leur vrai nom).

1. L'atelier de Joseph Constant, de la peinture à la sculpture

« Plastiline, argile, terre glaise, tout cela pour moi, c'était du pareil au même. »⁵⁹

Si les premières aspirations de Daria Gamsaragan se portent vers la littérature, le dessin et la peinture, l'artiste est rapidement confrontée à sa « réelle »⁶⁰ vocation par le sculpteur animalier Joseph Constant, qui l'oriente vers sa discipline. Les *Histoires de la Rivière Verte* constituent ici notre principale source de première main, et revêtent une importance considérable pour appréhender la vie intime de l'artiste, mais aussi, au travers de son récit et de son expérience personnelle, de saisir sa découverte, son apprentissage et sa pratique de la sculpture. Plus globalement, son récit permet de concevoir le travail en atelier de la sculpture en Égypte, au début du XXe siècle, et d'éclairer la vie et la conception de l'enseignement de Joseph et Ida Constant. Il s'agit, dès lors, de comparer et d'analyser les données du récit intime et du contexte historique dont Daria Gamsaragan est contemporaine.

Joseph Constant, né Joseph Constantinovky en 1892 à Jaffa (Palestine), a grandi en Russie ; il participe avec son père aux mouvements révolutionnaires de 1905. Lors de la Révolution russe de 1917, il est nommé inspecteur des Beaux-arts d'Odessa, où il a étudié la peinture. Alors que son père et son frère sont tués lors d'un pogrom en 1919, il décide avec sa femme Ida (née Judith) de quitter la Russie pour s'installer en Palestine⁶¹. Tous deux voyagent et arrivent en Égypte, avant de déménager pour Paris en 1923, dans le quartier de Montparnasse.

⁵⁹ *Rivière Verte 1984*, t. 2, p. 118.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁶¹ ZANOTTI, Raffaele. « Le Son de l'Est de Michel Matveev », dans CLÉMENT, Murielle Lucie. *Écrivains franco-russes*. Pays-Bas : Rodopi, 2008.

Au début de sa carrière, Constant peint : il est réputé pour ses tableaux animaliers. Il utilise le crayon, le fusain et l'encre, et produit également des huiles et des aquarelles sur toile. Alors professeur de peinture, Joseph Constant devient le professeur de Daria Gamsaragan, dans un atelier informel rue Nebi-Daniel à Alexandrie⁶². Il formait avec son épouse Ida un couple d'artistes, installés dans l'atelier où travaillaient les élèves. Afin de maintenir leurs finances après les multiples pérégrinations traversées, ils s'initient à la poterie, à la commercialisation de services à thé en céramique, etc.

Daria Gamsaragan évoque son expérience dans l'atelier de peinture du maître comme étant un lieu où régnait une « compétitivité joyeuse », avec un « sens confraternel tel que personne ne souffrait de complexe d'infériorité »⁶³. A peine âgée de vingt ans, la jeune artiste se retrouve avec une dizaine d'autres élèves du même âge qu'elle. Elle s'initie à un art inconnu pour elle, assistant à des cours de peinture dont « l'Égypte n'en avait jamais connu d'aussi révolutionnaires » ; elle poursuit : « le mot cubisme même y était jusque-là inconnu. »⁶⁴. Daria Gamsaragan prend alors connaissance de nouvelles formes d'art qu'elle découvre par Joseph Constant. L'atelier était libre, chaque élève pouvait s'y rendre à n'importe quel moment de la journée pour y travailler seul, en dehors des heures de cours donnés par Constant. Elle fait le récit de sa découverte de la sculpture, de sa première rencontre avec la terre. Alors qu'elle se rend dans l'atelier de Constant pour dessiner, la jeune artiste voit, à la place des chevalets, des « trépieds » avec « quelque chose qui ressemblait à une masse de boue »⁶⁵. Cette expérience est racontée de manière similaire dans tous les écrits personnels ou les entrevues données par Daria Gamsaragan dans les journaux, à toutes les périodes de sa carrière et de sa vie. Joseph Constant lui explique alors qu'il s'agit d'une « selle pour la sculpture »⁶⁶, destinée à Ida Constant, sculptrice qui avait renoncé à sa carrière en raison de sa vie de famille, et qui exerçait son art dorénavant de manière occasionnelle, ou pour répondre à des commandes. « Plastiline, argile, terre glaise, tout cela pour moi, c'était du pareil au même »⁶⁷ écrit alors Daria Gamsaragan. Le maître l'encourage, la confortant dans l'idée que la sculpture l'aiderait pour le dessin⁶⁸ ; il choisit alors un homme passant devant l'atelier comme modèle.

⁶² *Rivière Verte 1984*, t. 2, p. 114.

⁶³ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 118.

« Regarde bien tous les plans de ce visage et construis ta sculpture d'après eux, n'oublie jamais que toute sculpture est une construction. C'est comme l'architecture »⁶⁹. Ces premiers mots constituent la première leçon de sculpture pour l'artiste. Les notions de plans, d'architecture, feront écho dans l'enseignement qu'elle recevra d'Antoine Bourdelle. Sculpture et architecture sont liées dans l'esprit de Daria Gamsaragan, dès les premiers cours qui l'initient à cet art. De ce qu'elle appelait « masse de boue », la jeune sculptrice exécute des portraits, frappants de ressemblance avec leur modèle, mais aussi par leur construction et leur composition mathématique. En effet, les premiers travaux sculptés de Daria Gamsaragan sont des portraits d'hommes croisés dans la rue, datés de 1924 (Annexe I, cat. 70, 71, 72, 73, 74). Cinq d'entre eux sont connus par des photographies personnelles, conservées dans la collection Djabourov. La jeune artiste réalise ses premières sculptures en plastiline peinte en noire ; cette couverture permet certainement à Gamsaragan de retranscrire les effets de la peau noire en sculpture.

Dans ses écrits personnels comme lors d'entretiens, Daria Gamsaragan retranscrit les paroles de Joseph Constant à la vue des premiers essais de son élève : « Tu n'es ni un écrivain, ni un peintre. Que tu le veuilles ou non, tu es un sculpteur. »⁷⁰. Tout semble être lié chez Daria Gamsaragan : son premier roman, *La Fatalité du sang*, dessinait le portrait d'une sculptrice. Elle vient alors d'obtenir son baccalauréat et suit des cours de dessin et de peinture, oscillant entre son désir d'écrire et celui de peindre. Familiarisée aux voyages par ses nombreux séjours en Europe et en France, elle réussit, quelques mois après avoir annoncé à ses parents qu'elle souhaitait être sculptrice, à les convaincre d'aller étudier à Paris. Comme de nombreux artistes au XXe siècle, Daria Gamsaragan choisit l'enseignement d'Antoine Bourdelle. La formation des artistes se poursuit par le voyage, notamment vers la France et plus particulièrement vers Paris, encore foyer international des arts. À une époque où l'École des Beaux-Arts est devenue accessible, et les voyages de femmes artistes plus répandus dans toute l'Europe, il faut étudier les possibles raisons qui ont motivé une apprentie sculptrice à choisir l'enseignement de Bourdelle à l'Académie de la Grande-Chaumière.

⁶⁹ Propos de Joseph Constant rapporté dans *Rivière Verte 1984*, t.2. p. 119.

⁷⁰ *Armenia* 1984, p. 34.

2. Vers Paris : le rayonnement artistique et culturel de la capitale et l'enseignement pratique de la sculpture à l'Académie de la Grande Chaumière (1924-1927)

« Pour faire une statue, on la construit d'abord avec de la terre glaise (...). Puis un mouleur en fait le moule, et vous rend une reproduction exacte en plâtre, sur laquelle vous terminez certains détails. Ensuite, un ouvrier praticien, à l'aide de nombreux mesurages, reproduit exactement le même en pierre ou en marbre ; et voilà comment vous pouvez être sculpteur sans vous marteler les doigts. »⁷¹

Ainsi étaient expliquées la pratique de la sculpture et ses étapes au grand public, dans un ouvrage d'étude des beaux-arts, paru en 1891. Entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, de nombreux sculpteurs réalisent des « pratiques » pour d'autres. Cela constituait d'une part des sources de revenus, et d'autre part un moyen de se former auprès d'artistes reconnus afin de se placer sous leur protection.

Située au 14, rue de la Grande Chaumière, l'Académie, dédiée à la peinture et à la sculpture, a été créée vers 1900 par un cercle informel d'artistes, dont la Russe Alice Dannenberg et la Suissesse Martha Stettler, qui, après en avoir pris la co-direction en 1909, recrute Antoine Bourdelle. Elle devient rapidement une des écoles dites libres les plus côtoyées de Montparnasse, si bien que très vite, les espaces deviennent de plus en plus étroits au regard de son succès auprès des élèves, venant toujours plus nombreux étudier auprès de Bourdelle. Malgré la concurrence des capitales artistiques européennes, ou tout simplement des autres ateliers parisiens, l'Académie de la Grande Chaumière attire par son rayonnement à travers le monde, en Europe comme aux États-Unis, accueillant les étudiants du monde entier. Elle semble être l'une des plus prisées par tout artiste en quête d'une formation artistique et professionnelle, souvent complémentaire à celle suivie à l'École des Beaux-Arts de son pays d'origine, mais aussi de reconnaissance internationale. Dès le XIXe siècle, Paris apparaît comme la métropole de l'art, en offrant tous les facteurs de réussite : la centralisation de la formation à l'École des Beaux-Arts, les académies privées, les salons, les musées. Le passage à Paris, et notamment par l'enseignement de Bourdelle, est considéré comme une plus-value à

⁷¹ CARTERON, Eugène. *Introduction à l'étude des beaux-arts : peinture, sculpture, architecture*. Paris : J. Hetzel et Cie, Éditeurs, 1891, p.151. Consulté en ligne le 29 juin 2021 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k373764v/f1.item>

la formation d'un artiste ; cela est notoire pour Gamsaragan, qui est très souvent rappelée à sa formation française et bourdellienne dans la presse égyptienne lors d'expositions.

C'est à l'enseignement, incarnant pour Antoine Bourdelle un épanouissement d'homme et d'artiste, que le maître va se consacrer pendant vingt années de sa vie. Il partage ses cours de dessin, de sculpture et ses leçons de culture générale entre trois lieux d'enseignement entre 1909 et 1929, à savoir l'Académie de la Grande Chaumière (1909-1929), son propre atelier Impasse du Maine (à partir de 1890), et les cours de dessins à la manufacture des Gobelins (1920-1926)⁷². Il rassemble autour de lui une « internationale des artistes », sur vingt années, soit près de cinq cents femmes et hommes d'une quarantaine de nationalités différentes. Si les écoles libres de Montparnasse se positionnent en rejet du modèle académique de l'École des Beaux-Arts, l'on ne peut nier qu'elles empruntent à celle-ci un certain nombre de conventions. Antoine Bourdelle vient tous les huit jours auprès de ses élèves pour corriger les travaux effectués. S'il ne cesse de dénoncer les principes formateurs et de formatage académiques⁷³, il enseigne avant tout aux jeunes artistes de « chanter leur propre chant »⁷⁴. À la Grande Chaumière, le professeur dispense des leçons se concentrant principalement sur la sculpture et le dessin, tout en sollicitant des connaissances plus vastes sur l'art et la vie. Liberté d'apprentissage, de création artistique sont les maîtres mots de l'enseignement de Bourdelle ; l'inclination du maître à conférer un enseignement, à transmettre et partager ses connaissances sans préjugé de genre est notable. À l'imitation creuse et aux diktats esthétiques superflus, Antoine Bourdelle préférait les commentaires et les conseils chaleureux.

Daria Gamsaragan devient l'élève de Bourdelle à la Grande Chaumière alors qu'elle n'a pour enseignement que les quelques mois passés dans l'atelier de Constant, à « créer portrait sur portrait »⁷⁵. Cependant, les élèves de la Grande Chaumière viennent majoritairement d'un pays étranger au sortir de l'École des Beaux-Arts ou d'une formation préalable en sculpture. La jeune artiste découvre alors dans l'atelier de Bourdelle tout le matériel, les matériaux et techniques de la sculpture, que les autres élèves maîtrisaient déjà, selon ses propos :

⁷² Musée Bourdelle. *Répertoire des élèves de Bourdelle (non exhaustif)*. Mis à jour le 09/05/2021. Consulté le 02/07/2021 en ligne : <https://www.bourdelle.paris.fr/fr/antoine-bourdelle/repertoire-des-eleves-de-bourdelle>

⁷³ BOURDELLE, Antoine. Cours du 24 mars 1910, dans *Transmission/Transgression* 2018, p. 12.

⁷⁴ « Chanter leur propre chant » est une expression reprise par Rhodia Dufet Bourdelle pour caractériser l'enseignement de son père. Cf. BOURDELLE, Antoine et DALON, Laure. *Cours et Leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*. Paris : Paris Musées : Éd. Des Cendres, 2007, t. 1, p. 38, note 87.

⁷⁵ *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 122.

Mon ignorance, que j'essayais de dissimuler comme je pouvais par des attitudes absurdes, me sauta à la figure lorsque j'arrivai dans l'aréopage de jeunes sculpteurs qui sortaient presque tous des écoles de Beaux-Arts de leurs pays ou qui avaient du moins des notions de sculpture qui me manquaient.⁷⁶

Pourtant, Gamsaragan n'est pas la seule, principalement parmi les autres élèves féminines, à ne pas avoir reçu de formation artistique avant son arrivée dans l'atelier de Bourdelle. Franchissant pour la première fois la porte de la Grande Chaumière, l'on demande à Daria Gamsaragan la taille d'armature qu'elle souhaite pour commencer à sculpter ; or, chez les Constant, Daria Gamsaragan n'a « fait que des bustes avec de la plastiline, ce qui ne nécessitait pas l'emploi de cet instrument »⁷⁷. Elle raconte, amusée, qu'elle répondit sur un ton censé masquer son ignorance par une assurance vaine, « j'ai l'habitude de travailler sans armature. »⁷⁸. Gamsaragan s'initie alors à la sculpture chez Bourdelle avec de la terre glaise dans un atelier où se seraient trouvés une « douzaine de filles et de garçons autour d'une grande selle »⁷⁹. Athanase Apartis⁸⁰ est alors massier ; c'est-à-dire qu'il a été élu par ses condisciples pour les représenter et assurer diverses tâches, principalement la gestion des finances communes de l'atelier. La première expérience de la sculpture chez Bourdelle avec la terre glaise est bien différente de celle chez Constant avec la plastiline ; sans armature, les tentatives de la jeune sculptrice sont vaines et s'effondrent, et elle persiste plusieurs jours durant, avant qu'un autre élève « bien plus âgé que les autres »⁸¹ ne lui vienne en aide, bâtissant l'armature pour elle. Daria Gamsaragan se confie à propos de l'enseignement à la Grande Chaumière, qui n'est pas fait pour les débutants ; les éléments techniques de la sculpture, tels que le moulage ou la taille de pierre n'y sont pas enseignés. « Bourdelle était une figure de maître d'autrefois » écrit-elle, « sa personne dégageait un parfum des ateliers du XIXe siècle, ce qui ne veut pas dire qu'il ne comprenait pas le nôtre »⁸².

L'enseignement d'Antoine Bourdelle se divisait en deux principes et deux parties distinctes : les cours, reflétant les cours pratiques de sculpture, et les leçons théoriques sur l'art.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 123. Il est cependant probable que les élèves étaient beaucoup plus nombreux par atelier.

⁸⁰ Athanase Apartis (1899 - 1972) est un sculpteur grec, formé en tant qu'élève d'Antoine Bourdelle à la Grande Chaumière entre 1921-1925, à l'École des Beaux-arts et à l'Académie Julian.

⁸¹ *Ibid.*, p. 126.

⁸² *Ibid.*, p. 128.

Ainsi, si les cours consistaient pour les élèves à des corrections de leurs travaux par le maître, les leçons étaient quant à elles formées par les réflexions personnelles de Bourdelle sur un sujet théorique, relevant de l'art ou de la vie. L'enseignement pratique du professeur se fondait sur les bases pratiques du dessin et de la sculpture, mettant l'accent sur les analyses structurelles et anatomiques du corps, ainsi que sur la primordialité de la construction des volumes, de l'architecture de la matière. Son enseignement est directement tiré de son expérience personnelle, de l'apprentissage de ses propres recherches plastiques, à la frontière de deux siècles, de deux manières de penser l'art. Entre lieu de travail et lieu de transmission, l'atelier d'Antoine Bourdelle est formé d'élèves dont les expressions plastiques se conjuguent en une infinie diversité. S'il enseigne la liberté créatrice, il livre également ses principes : de la synthèse du modèle doit suivre l'analyse, la synthèse doit se faire à partir du caractère essentiel du modèle. Dans une volonté profonde de transmission, l'enseignement pratique du maître agit comme sa réaction la plus spontanée face aux travaux ébauchés des élèves. Nous n'avons malheureusement pas d'écrit provenant de Bourdelle mentionnant le travail de Daria Gamsaragan, mais cette dernière est marquée par ses paroles, qui sont « restées en [elle], ont poussé comme des racines profondes. »⁸³. La leçon d'architecture de Bourdelle s'accorde avec la vision artistique de Daria Gamsaragan, qui recherche dès lors la synthèse entre les formes statiques architecturales de l'Égypte et le mouvement de l'expression de la vie. Cette leçon, Daria Gamsaragan la suit et la retient. Ses premiers nus, pensons notamment à la *Femme assise* (Annexe I, cat. 5) ou à la *Femme debout* (Annexe I, cat. 7), opèrent la synthèse entre la vision de l'artiste du modèle, entre la perception de l'essence du corps, et la simplification des lignes et des formes, sans renoncer à la construction du corps comme architecture. Elle écrit, en 1950 :

Une synthèse entre la leçon de Bourdelle qui m'a initiée à la sculpture –initiée est le mot exact- car véritablement il m'a initiée comme il nous a initiés tous aux sources de la sculpture, à sa vérité profonde, à sa vérité éternelle qu'on retrouve dans l'art de tous les pays les plus éloignés, les plus primitifs, les plus civilisés, de la préhistoire à toutes les tendances de nos jours, renaissance, baroque, cubiste et abstrait compris.⁸⁴

⁸³ Feuilles manuscrites de Daria Gamsaragan, datées du 20 février 1938 (Paris, coll. Djabourov). (Cf. Annexe III, archive 11).

⁸⁴ Carnet manuscrit de Daria Gamsaragan, daté du 6 octobre 1950 (Paris, coll. Djabourov). (Cf. Annexe III, archive 13).

Outre les cours pratiques et l'apprentissage technique, Bourdelle enseigne des leçons d'art, de vie. Il s'adonne à des longues réflexions théoriques visant la formation des esprits. La distinction entre l'enseignement pratique et l'enseignement théorique est parfois très ténue, mais la vision sacralisée qu'a Bourdelle de l'art et de la création donne naissance à des discours foisonnants liant poésie, architecture, admiration des maîtres anciens, et recherche absolue de la Vérité.

3. L'enseignement théorique de Bourdelle : la « poésie des mathématiques »⁸⁵

Bourdelle double son enseignement pratique d'un enseignement théorique, partageant sa vision sacralisée de l'artiste et de la création. L'ambition du maître est de transmettre un héritage spirituel et sensible qui accompagnera les artistes durant toute leur vie artistique. Daria Gamsaragan est particulièrement perméable à cette ambition ; dans ses écrits personnels, elle rappelle souvent à quel point l'enseignement du maître a façonné sa vision de la vie, de l'art, et s'applique à chaque moment de sa création, à chaque retour en Égypte où elle s'émerveille devant la beauté de l'architecture. Bourdelle s'appuie pour son enseignement théorique sur des références aux maîtres du passé, et à l'appropriation de leurs formules. Les explorations sont diverses et les résultats hybrides, l'imbrication des sources et des répertoires est forte. Antoine Bourdelle, dans une recherche de remontée vers les origines, opère une synthèse des différentes sources du passé.

Supposons en plus qu'un Égyptien, un Assyrien ou un Indou traitent la même œuvre ainsi que Phidias. Les plans se concentrent encore, les profils se solidifient encore. Le dessin extérieur dépend de plus en plus des charpentes intérieures de l'homme représenté [...] et ce n'est plus l'homme qui pense en la nouvelle statue, c'est la sculpture et l'architecture humaines qui pensent plus loin que les penseurs de Michel-Ange et de Phidias.⁸⁶

⁸⁵ *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 128.

⁸⁶ BOURDELLE, Antoine et AVELINE, Claude. *La Sculpture et Rodin*. Paris : Arted, 1978, p. 19, 56.

Cette appropriation et cette recherche de la vérité passent par le syncrétisme de la construction et de la « poésie des mathématiques »⁸⁷, où l'imagination et la plus parfaite rigueur se rencontrent et s'affrontent pour atteindre l'équilibre des formes. La jeune artiste retient alors de cet enseignement que l'union doit s'opérer entre la sculpture, qui est « magie et rêve », et l'architecture, « calcul et construction »⁸⁸. C'est cette formule qu'elle retient pour ses premières sculptures, faisant s'opérer la rencontre de la sculpture et de l'architecture, de la poésie et de la construction. Cela se retrouve par exemple dans la sculpture du *Couple* (Annexes I, cat. 14) ou bien de *L'Étreinte* (annexe I, cat. 13) ; les figures enlacées, aux volumes puissants, confèrent à l'ensemble une poésie inscrite dans des formes géométriques et une composition simple. À l'instar du *Baiser* de Brancusi, les figures sont entremêlées, il n'y a pas de distinction formelle entre les deux visages imbriqués l'un dans l'autre. Le motif du *Baiser*, un homme et une femme tronqués à mi-corps et liés en un seul bloc, est chez Daria Gamsaragan réduit à l'essentiel, à une économie de moyens pour ne faire se révéler que l'image des figures accolées sur la longueur des jambes, du tronc, des visages, sans identité propre. La construction et l'architecture perçues dans la sculpture procèdent chez Bourdelle d'un désir de transpercer le monde, de le perforer vers l'atteinte de la vérité. Le corps devient alors un tissu de proportions, de calculs, et les règles de la réalité sont subsumées sous un algorithme souverain⁸⁹. Gamsaragan s'approprie donc les formules du maître, fait s'unir poésie et construction architecturale au travers de la sculpture des corps.

Daria Gamsaragan s'imprègne des leçons de Bourdelle et de sa compagnie, dans son art mais aussi dans sa vie quotidienne. Lorsqu'elle se rend en Égypte, elle lui adresse une longue lettre, datée du 1^{er} décembre 1925 d'Alexandrie (Annexe III, archive 5), faisant écho aux paroles du maître dans sa description des paysages, et évoquant le lien entre les mots de Bourdelle et les paysages égyptiens.

De cette terre antique où les temples d'une géométrie magnifique semblent à chaque pas incarner vos belles paroles, je me sens en si grande communion d'âme avec vous, mon cher maître, que dans l'exaltation de ma reconnaissance, je me permets de vous envoyer cette lettre. [...]

⁸⁷ *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 128.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁹ LEMOINE, Colin. *Giacometti devant Bourdelle : de la conversion au reniement*. Dijon : les Presses du réel, 2016, p. 59.

Ici, j'ai senti encore plus profondément la beauté de vos leçons ; ici, devant la splendeur morne et nue de l'art d'autrefois, votre souvenir me hantait avec la douceur d'une ombre protectrice, comme pour m'initier toujours plus avant à la splendeur des choses. Si parmi les ruines je me suis sentie si riche d'impressions, si belle de vie intérieure, je n'ai pas oublié un seul instant que c'est à vous que je le dois et, dans ma joie de comprendre, je vous vénérâis intérieurement avec une ferveur religieuse comme les Initiés d'autrefois devaient vénérer leurs grands prêtres lorsque les mystères leur dévoilaient enfin la lumière profonde de la Vérité.⁹⁰

En Égypte, elle ressent la leçon de Bourdelle, la leçon de mathématiques⁹¹, la leçon des maîtres anciens, qui éclaire les paysages et l'architecture avec un nouveau regard. « La poésie des mathématiques dont vous nous parliez, nulle part je ne l'ai autant pénétrée qu'ici. J'ai vu travailler les Arabes, je les ai vus créer leurs mosaïques et arabesques inspirées de la plus pure géométrie. »⁹². Tout le vocabulaire de l'enseignement bourdellien est assimilé par la jeune artiste. Daria Gamsaragan se montre profondément reconnaissante de sa formation artistique auprès de Bourdelle, et elle continue de tirer ses enseignements une fois entourée des ruines, de l'architecture de son pays natal.

Cette lettre nous apprend également qu'Antoine Bourdelle avait pour habitude de surnommer ses élèves, en leur attribuant le nom de leur pays d'origine ; Daria Gamsaragan devient ainsi « L'Égypte ». Elle relève « la longueur de mon nom oriental m'ôte la prétention de croire que vous me reconnaîtrez, je me permets de vous rappeler que je suis celle que vous appeliez gentiment « L'Égypte » »⁹³. Daria Gamsaragan devient ainsi la personnalisation d'un pays, quelque peu en négation de son identité.

L'Académie de la Grande Chaumière dispense aux femmes artistes un enseignement à l'égal de leurs pairs masculins. Celui qui a été le professeur de la sculptrice Julieta de França (1872-1951) à l'Institut Rodin, compte à son atelier impasse du Maine et à l'Académie de la

⁹⁰ GAMSARAGAN, Daria Gamsaragan, lettre adressée à BOURDELLE, Antoine, datée du 1^{er} décembre 1925 à Alexandrie. (Paris, Documentation du musée Bourdelle, cote AB/B.1.12.C33.01)

⁹¹ Si le vocabulaire d'Antoine Bourdelle se concentre davantage sur la « construction », les « pans », « l'architecture », Daria Gamsaragan interprète ceci par les « mathématiques ».

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

Grande Chaumière des proportions quasi-égales de femmes et d'hommes. Bien que de nombreuses académies libres étaient mixtes à l'époque, ce fait demeurait assez rare. Il se distingue de ses contemporains, maîtres d'ateliers et professeurs, en instaurant une relation horizontale avec ses élèves, souhaitant quasiment abolir la relation de domination du maître sur l'élève, et principalement sur les élèves féminines. Il s'adresse en effet à ses élèves par cette formule d'accueil : « Je vous prie, à tous, dames, jeunes filles et jeunes gens, de bien vouloir voir en moi comme un camarade d'atelier ou bien encore un ami, un aîné, tout à fait dans les dispositions de cœur et d'âme des bons patrons quasi-fraternels d'autrefois »⁹⁴. Il ne se pose pas en maître supérieur, et semble vouloir mettre ses élèves sur un pied d'égalité, en insistant sur la présence féminine dans son atelier. Il reconnaît même sans hésiter le talent des femmes artistes de son atelier : « Désormais, ce sont les femmes qui s'imposent. Leur art l'emporte aujourd'hui sur celui des hommes », ajoutant : « La révolution continue. Ce sont toujours les femmes qui sont étonnantes. Si ça continue, c'est nous, hommes, qui nous mettrons nourrices et les femmes seront sculpteurs. »⁹⁵. Sur un ton amusé, Bourdelle reprend un paradigme tenace de son époque sur la répartition des rôles genrés, en les inversant. S'il témoigne de l'attribution aux femmes du rôle de mère dans la société, il admet ici qu'une fois mises sur un pied d'égalité avec leurs homologues masculins, une nouvelle réalité se dessine pour les femmes artistes.

En comparaison avec les propos de Bourdelle, quelques années auparavant, en 1906, Louis Vauxcelles se lamentait de la « navrante virtuosité routinière, l'assimilation superficielle, le truquage ; pour elles, l'art n'est que copie servile, illusion, trompe-l'œil », des femmes artistes, avant d'ajouter : « D'où provient cette déplorable et certaine infériorité esthétique ? C'est que, si les artistes hommes ont eu une peine infinie à s'évader des dogmatismes et du faux goût de l'école pour parvenir à une vision spontanée, libérée, sincère, à une forte raison les femmes ont-elles une difficulté considérable à s'affranchir des préceptes académiques. »⁹⁶ Le journaliste critique n'est que peu favorable au travail des femmes artistes qui, il ne faut pas l'oublier, n'ont le droit d'entrer à l'École des Beaux-Arts que depuis 1897. Le rôle de l'accès à la formation est primordial dans l'étude de l'histoire des femmes artistes. Les premières écoles professionnelles destinées à l'apprentissage des jeunes filles aux arts sont fondées dès la

⁹⁴ BOURDELLE, Antoine et DALON, Laure. *Cours et Leçons à l'Académie de la Grande Chaumière, Tome II (1909-1922) / Leçons*, Paris-Musées : Éditions des Cendres, 2007, p.12.

⁹⁵ BOURDELLE, Antoine. Cours dactylographié et annoté, 9 juin 1910 (Paris, archives du Musée Bourdelle).

⁹⁶ VAUXCELLES, Louis. *Le Salon de 1906, cent planches en photogravure par Goupil et Cie*, Paris, Manzi, Joyant et Cie, 1906, pp. 53, 54. Consulté en ligne le 28/05/21 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97389035/f285.double>

première moitié du XIXe siècle. Nous pouvons citer l'École d'Élisa Lemonnier, considérée en France, comme la fondatrice de l'enseignement pour les femmes⁹⁷. En effet, s'il faut attendre le XIXe siècle pour voir émerger des structures de formations mixtes ou destinées aux femmes, à l'instar de l'académie Colarossi ou l'académie Julian, il ne faut pas non plus omettre que les prix de ces écoles privées étaient excessivement plus onéreux pour les élèves féminines que masculins. Ainsi, il est nécessaire de lire le propos de Vauxcelles au regard du difficile accès des femmes à une formation artistique académique. Cet accès à des structures capables de leur offrir une formation n'est qu'une première étape dans leur reconnaissance artistique, avant d'atteindre un statut professionnel ainsi qu'une légitimation sociale.

Les propos comparés d'Antoine Bourdelle et de Louis Vauxcelles, à quelques années de différences, témoignent de l'importance de l'apprentissage, du rôle de la formation dans la conquête des droits des femmes artistes. Bourdelle le reconnaît et le met en évidence dans son atelier : le talent artistique n'est pas genré, il s'opère dès lors que l'on transmet aux élèves un enseignement similaire et égal.

L'enseignement de Bourdelle est internationaliste, la Grande Chaumière fait partie des académies les plus courtisées d'Europe. Les déclarations libres et libertaires du professeur se font l'écho de cette aspiration universaliste :

Il n'existe rien qu'on puisse appeler art « national ». Il y a seulement l'art. Et l'artiste ne doit pas être un Français, un Italien, un Allemand ou un artiste américain. Il doit avoir un esprit universel. Celui-ci ne doit pas appartenir à un pays. L'art des Hindous est de la même beauté extraordinaire que celui des artistes gothiques français puisque leur esprit est le même. Il n'y a pas de patriotisme en art.⁹⁸

Cet internationalisme aura également un écho chez Daria Gamsaragan des années plus tard, en DATE : « L'art national n'existe pas. Aujourd'hui, on est internationalistes. »⁹⁹. La renommée internationale dont jouissent Antoine Bourdelle et la ville de Paris, a une influence

⁹⁷ DEBRÉ, Jean-Louis, et BOCHENEK, Valérie. *Ces femmes qui ont réveillé la France*, Paris : Arthème Fayard, 2013.

⁹⁸ Propos d'Antoine Bourdelle rapporté par RÖNNEBECK, Anrod. « Bourdelle speaks to his pupils », dans *The Arts*, coll. VII, n°4, octobre 1925, p. 261 (traduction de Colin Lemoine).

⁹⁹ ZAKARIAN, Hermine. « Daria Gamsaragan », dans *Armenia*, octobre - novembre 1984, p. 35.

certaine dans la carrière des artistes et dans celle de Daria Gamsaragan. Lors de ses voyages en Égypte ou en Arménie en vue d'expositions, sa filiation à l'enseignement de Bourdelle est sans cesse mentionnée, comme son appartenance au milieu artistique parisien.

C. Premières rencontres artistiques : le cercle de Montparnasse

1. Fréquenter des ateliers d'artistes : Bourdelle, Lhote, Csaki, Constant

Si l'enseignement et l'influence de Bourdelle sont capitaux pour la carrière de Gamsaragan, il n'a pas été son seul professeur à Paris. Pourtant, elle se revendique uniquement et exclusivement de l'enseignement d'Antoine Bourdelle, en attestent son Curriculum Vitae ou son dossier d'artiste du Musée National d'Art Moderne du Centre Georges Pompidou (Paris, Bibliothèque Kandinsky). Également, lors de ses entretiens pour la presse égyptienne ou arménienne, elle se revendique de Bourdelle, ou bien elle se voit associée à Bourdelle. Ce sont ses écrits personnels, mais aussi de rares témoignages de Daria Gamsaragan dans la presse (française, égyptienne ou arménienne), qui nous ont permis d'identifier ses autres professeurs de dessin, de peinture et de sculpture.

Inscrite à l'Académie de la Grande Chaumière entre 1924 et 1927, elle suit les cours du matin, avant de se rendre, l'après-midi, aux cours de dessins de l'Académie Colarossi, ou bien au Musée du Louvre, là aussi pour dessiner. L'Académie Colarossi a été fondée en 1870 par le sculpteur italien Filippo Colarossi, rue de la Grande Chaumière ; il s'agit d'une école d'art mixte, parmi les premières à être ouverte aux femmes, et où les étudiantes sont autorisées à peindre d'après les modèles masculins nus. Si l'établissement est réputé pour ses cours de sculpture d'après modèle, rien ne nous permet d'affirmer ou non que Daria Gamsaragan y suivît uniquement des cours de dessin ou également de sculpture.

Daria Gamsaragan travaille également avec André Lhote en tant que peintre dans son atelier de peinture parisien¹⁰⁰. André Lhote (1885 – 1962), peintre, graveur, et enseignant, professe dans différents ateliers dès 1915-1916, avant de fonder, en 1925, sa propre académie rue d'Odessa, dans le quartier du Montparnasse. Lui aussi refusait de se considérer comme un maître-professeur, mais comme un peintre en compagnie d'autres peintres, essayant de découvrir les lois de la peinture¹⁰¹. Il n'est malheureusement pas parvenu à notre connaissance d'œuvres réalisées par Gamsaragan lors de son passage à l'Académie Lhote. Nous ne sommes

¹⁰⁰ *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 127.

¹⁰¹ LEMOINE, Serge. « L'atelier d'André Lhote : entretien avec Aurélie Nemours », recueilli le 16 mars 2003, dans COLLECTIF. *André Lhote : 1885 – 1962*. Cat. exp., Musée de Valence, 15 juin – 28 septembre 2003. Paris : Réunion des musées nationaux, 2003, p. 114.

également pas en mesure de dater avec précision la présence de la jeune artiste à l'Académie, ni sa fréquence de visite. Pour autant, André Lhote, dans les années 1920-1930, est un initiateur majeur des réflexions autour des bouleversements artistiques de l'époque. S'il est rattaché au cubisme en 1912, il rejette le trop-abstrait et cherche à conserver dans sa peinture un lien avec l'art classique, dans une visée de prolongement de la tradition, plutôt qu'en rupture. En ce sens, ses recherches correspondent à celles de Gamsaragan, qui, attachée à la figuration, s'inscrit dans une modernité créée en continuité de la tradition artistique.

Elle étudie auprès du sculpteur Joseph Csaky (1888-1971)¹⁰², attaché au mouvement cubiste. Avant-gardiste hongrois, il a été parmi les premiers à appliquer les principes du cubisme pictural à l'art sculptural. Peu de temps après la Première Guerre, Csaky abandonne la veine abstraite pour d'autres recherches, en empruntant à un style plus figuratif en vogue dans les Salons parisiens, comme le démontre sa série d'études animalières de 1924. Son goût des volumes géométriques enthousiasme alors Daria Gamsaragan, qui s'imprègne également d'une tendance à la déformation. L'influence des volumes pleins, des formes rondes, est prégnante dans l'œuvre de l'artiste. Nous pouvons par exemple songer aux figures de *Maternité* (Annexe I, cat. 20), ou à celles *des Porteuses d'eau* (Annexe 1, cat. 22, 23) ; les contours s'arrondissent et s'estompent, les formes perdent leur autonomie, au profit d'un ensemble évoquant la beauté des œuvres antiques, archaïques. La *Porteuse de fruits* (Annexe 1, cat. 21) semble être l'expression exacerbée de la géométrisation des formes opérée par l'artiste.

Enfin, dès l'arrivée de son ancien professeur Joseph Constant à Paris en 1923, elle retourne suivre son enseignement. Il est alors toujours réputé pour ses tableaux animaliers, avant de se tourner vers la sculpture à partir de 1930 ; Constant travaille beaucoup le bois, ce qui a pu inspirer Daria Gamsaragan pour certaines œuvres comme le *Lotus* (Annexe I, cat. 33). Dans sa peinture comme dans sa sculpture, Constant privilégie les formes rondes, les volumes amples. Cela peut également se ressentir dans les œuvres de Gamsaragan, dont les traits sont parfois simplifiés au maximum. En revanche, si l'artiste déploie sa pratique de la sculpture animalière, celle-ci est davantage symbolique, moins figurative, plus expressive. En témoigne le *Singe* (Annexe I, cat. 110) de 1962 ; à peine perceptible, il emprunte au langage de l'abstraction et de l'expressionnisme. L'animal est davantage le terrain de créations hybrides que de représentations formelles, comme le révèle son exposition *Bestiaire et Hiéroglyphes* en

¹⁰² Rivière Verte 1984, t. 2, p. 143.

1958 que nous étudierons ultérieurement dans ce mémoire. Tous deux, Constant et Csaky, ont transmis à Gamsaragan le « courant moderne », tandis que Bourdelle lui aurait « trop appris sa manière »¹⁰³. Il est possible que dès 1930, selon l'entretien accordé par Daria Gamsaragan à Jeanne Marques dans le *Flambeau d'Égypte* en 1930, Daria ait pris son indépendance vis-à-vis de ses maîtres et enseignements, et commence à travailler seule. Toutefois, dès 1929-1930, elle entend « garder l'intériorité de Bourdelle » tout en travaillant la « simplification moderne »,¹⁰⁴ désirant les combiner dans son art. L'artiste souhaite opérer une synthèse dans ses œuvres des enseignements de ses professeurs, les lois essentielles de la sculpture et de l'intériorité transmises par le sculpteur de la *Tête d'Apollon*, et l'engagement dans la modernité artistique des tentatives cubistes de Csaky. Les applications du cubisme en sculpture procèdent pour Daria Gamsaragan d'un bouleversement majeur, d'un renversement complet, d'une ouverture sur une nouvelle pratique de l'art sculptural ; travailler avec Csaky conduit au dépouillement de son art.

2. Académie de la Grande Chaumière et amitiés nouvelles

Les ateliers sont des lieux d'émulation mais aussi de rencontres ; c'est en effet à l'Académie de la Grande Chaumière que Daria Gamsaragan crée la plupart de ses liens amicaux et artistiques, bien qu'elle n'y reste que trois années, de 1924 à 1927. Nombre de ses rencontres lui ouvrent la porte d'autres contacts, découvertes et influences artistiques nouvelles et déterminantes.

Elle y rencontre dès 1925 Imre Gyomaï, ami et futur époux avec qui elle partagera dix années de sa vie, et un atelier situé Villa Junot, à Montmartre, puis à Montparnasse, Boulevard Raspail. Tous deux forment un couple d'artistes, comme nous l'avons évoqué précédemment. Gyomaï présente à Daria Gamsaragan le sculpteur Joseph Csaky¹⁰⁵, qu'elle choisira pour inspiration, orientant son art vers des formes plus dépouillées et des volumes plus amples. Mais dans l'atelier de Bourdelle, la jeune artiste fait également la rencontre de Bella Raftopoulou, Marguerite Cossaceanu-Lavrillier, Alberto Giacometti, ou Germaine Richier¹⁰⁶. Giacometti

¹⁰³ Propos de Daria Gamsaragan rapporté dans MARQUES, Jeanne. « Une heure avec Daria Gamsaragan », dans *Le Flambeau d'Égypte*, janvier 1930, p. 8, 9.

¹⁰⁴ Propos de Daria Gamsaragan rapporté dans MARQUES, Jeanne. « Une heure avec Daria Gamsaragan », dans *Le Flambeau d'Égypte*, janvier 1930, p. 8.

¹⁰⁵ *Rivière Verte* 1984, t.2, p. 143.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 131.

était alors « déjà tourmenté par le problème dont il chercha la solution toute sa vie. [...] Il demeura le chasseur éternel d'une réalité qu'il poursuivait dans sa quintessence la plus profonde, dans son insaisissable mouvance. »¹⁰⁷. Giacometti et Gamsaragan sont amis depuis leur rencontre à la Grande Chaumière et dans les années 1930, mais leurs chemins se séparent pour ne se retrouver qu'en 1955, selon un écrit personnel de l'artiste daté du 26 janvier de cette année-là¹⁰⁸. Tous deux ont reçu l'enseignement du maître et ont été marqués par la propension à la construction architecturale de Bourdelle en sculpture, bien que leur application de la leçon du professeur se manifeste différemment dans l'art de chacun. Le vocabulaire géométrique est convoqué dans leurs œuvres, et la liaison voulue par Bourdelle, portant une signification d'une compréhension globale et unitaire, constitue aux yeux des deux artistes la vérité en sculpture¹⁰⁹.

Les écrits autobiographiques de Gamsaragan nous permettent d'établir son cercle amical et artistique ainsi que ses rencontres à la Grande Chaumière dans les ateliers de Bourdelle ; cette liste, déjà longue mais non exhaustive, se compose de Pablo Curatella-Manès (La Plata Argentine, 1891 – Buenos Aires, Argentine, 1962), Guitou Knoop (1901 - 1985), Elisabeth Chase (Newton, USA, 1901 – Harwich, USA, 2001), Otto Bänninger (Zurich, Suisse, 1897 – 1973), Helen Haas (New York, USA, 1899 – New York, USA, 1987) , Louise Ottensosser-Bove (Paris, France, 1896 –1979), Sato Chozan (Soma, Japon, 1888 – 1963), Takashi Shimizu (Haramura, Naganoken, Japon, 1897 – Tokyo, Japon, 1981), Lidya Luzanovsky (Kiev, Ukraine, 1899 – France, 1983). Parfois simplement appelés par leur nom ou prénom, les patronymes complets ont pu être identifiés notamment grâce au répertoire évolutif des élèves d'Antoine Bourdelle¹¹⁰. Daria Gamsaragan mentionne tous ces noms en souvenir des artistes côtoyés lors de son apprentissage dans les ateliers de la Grande Chaumière. Nous ignorons si certaines amitiés ont perduré.

Daria Gamsaragan fait à la Grande Chaumière de nombreuses rencontres qui marqueront sa carrière et sa vie. Parmi les élèves rencontrés à la Grande Chaumière avec qui Gamsaragan entretient une longue amitié, se trouve notamment Bella Raftopoulou (Athènes, Grèce, 1902 –1992). Une importante correspondance a été conservée entre les deux amies. Elle est arrivée à l'Académie de la Grande Chaumière deux ans après Daria Gamsaragan, en 1926.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁸ Carnet manuscrit de Daria Gamsaragan, daté du 26 janvier 1955 (Paris, coll. Djabourov).

¹⁰⁹ DUFRENE, Thierry. *Alberto Giacometti : les dimensions de la réalité*. Genève : Skira, 1994, p. 23.

¹¹⁰ Répertoire des élèves consultable en ligne : <https://www.bourdelle.paris.fr/fr/antoine-bourdelle/repertoire-des-eleves-de-bourdelle>

Ses sculptures, en taille directe, sortent d'un imaginaire mythologique personnel et pluriel ; après avoir étudié à l'École des Beaux-Arts d'Athènes, elle rejoint Paris et l'Académie de la Grande Chaumière jusqu'à la mort du maître en 1929. Les artistes grecs ayant bénéficié de l'enseignement de Bourdelle (dont Bella Raftopolou, Athanasis Apartis, Kostis Papachristopoulous, etc.) l'ont transporté en Grèce et ont influencé le renouveau de la sculpture grecque, participant de l'attrait pour l'idéal antique. Toutes deux, bien qu'en contact dans leur vie personnelle comme professionnelle, développent des univers artistiques distincts.

À l'Académie, Gamsaragan fait également la rencontre importante de Marguerite Cossaceanu-Lavrillier (Bucarest, Roumanie, 1893 – Paris, France, 1980). Celle-ci suit les cours de Bourdelle dans ses trois lieux d'enseignement : les cours de dessins aux Gobelins à partir de 1921¹¹¹, à la Grande Chaumière et à l'Atelier impasse du Maine entre 1921 et 1929, à la mort du maître¹¹². Elle est élève, praticienne et massière ; le praticien ou la praticienne est un artisan, parfois également un artiste, chargé de la mise au point des sculptures de pierre ou de marbre, d'après le modèle de l'artiste. Elle avait ainsi un rôle privilégié auprès de Bourdelle, qu'elle assistait dès 1925¹¹³. Ses œuvres s'en ressentent, elles ont absorbé le sens profond de l'enseignement du professeur, et sont construites par plans architecturaux. Elle était également praticienne pour Brancusi. C'est dans ce contexte qu'elle fait rencontrer Constantin Brancusi à Daria Gamsaragan ; Marguerite Cossaceanu-Lavrillier le surnommait « Maestro le prodige de sa patrie »¹¹⁴, il fut, pour Gamsaragan, une « extraordinaire révélation »¹¹⁵ ; la vision de l'enseignement de Brancusi différait fondamentalement de celle de Bourdelle. Arrivée depuis peu à Paris, Daria Gamsaragan n'est pas encore au fait de toutes les nouvelles tendances artistiques dont l'art de Brancusi faisait partie. Elle apprend auprès de lui et de ses œuvres à percevoir de nouveaux secrets de la sculpture, et les surfaces lisses de Brancusi révèlent des milliers de plans invisibles. Les formes sont vivantes, animées, synthétiques, et inspirent alors Daria Gamsaragan dans de nouvelles recherches.

Un syncrétisme d'artistes, de nouvelles tendances, de recherches esthétiques s'opère dans l'entourage de l'artiste et dans les ateliers de la Grande Chaumière, procédant aux prémices des conquêtes plastiques de l'artiste, à la construction de ses influences et de son

¹¹¹ Marguerite Cossaceanu-Lavrillier a suivi les cours aux Gobelins au moins entre 1921 et 1923. Il n'existe pas d'archives identifiées après cette date.

¹¹² Répertoire des élèves consultable en ligne : <https://www.bourdelle.paris.fr/fr/antoine-bourdelle/repertoire-des-eleves-de-bourdelle>

¹¹³ *Transmission/Transgression* 2018, p. 80.

¹¹⁴ Propos de Marguerite Cossaceanu-Lavrillier retranscrit dans *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 134.

¹¹⁵ *Ibid.*, 134.

champ visuel. Ce champ visuel large abonde de trouvailles hongroises et d'adaptation des principes du cubisme pictural à la sculpture, mais également de l'art français de Rodin et Bourdelle. Dans cet univers artistique de la Grande Chaumière, des rencontres de Csaky et Constant, Daria Gamsaragan est prédisposée à comprendre la portée des recherches plastiques qui s'effectuaient alors dans le sillage du cubisme pictural, sans toutefois y adhérer formellement. Par ces recherches, l'artiste s'approprie le langage de la recherche de la simplicité de la forme, du vocabulaire d'épure, ainsi que l'important travail sur les socles qu'initie notamment Brancusi. L'une des œuvres de Daria Gamsaragan que nous pouvons rapprocher du style de Brancusi, *Une muse* (1912, plâtre, collection particulière, Annexe II, ill. 1) est *Figure* (Annexe 1, cat. 4), arborant une pose contemplative, des formes simplifiées à l'extrême et géométriques, avec la forme ovoïde du visage, les bras configurant deux triangles, et le corps rectangulaire. Les deux bras entourant le visage dans une pose peu confortable et commune confèrent une poésie à l'ensemble. Sculptée d'un bloc, *Figure* offre à voir une forme émanant de la matière ; par ces éléments, l'œuvre peut être mise en rapport avec celle de Brancusi.

L'Académie de la Grande Chaumière procure à Daria Gamsaragan nombre de contacts et d'amitiés, assurant un environnement propice à la création. Ses rencontres lui ouvrent les portes de nouvelles découvertes artistiques et de figures importantes du siècle, tout comme son appartenance aux quartiers de Montparnasse et de Montmartre dans les années 1920-1930. Elle prend part à l'effervescence parisienne, et à la bohème des années folles, dont l'esprit perdure par les ateliers du quartier, bien que la Seconde Guerre force la société artistique à se disperser. Les artistes de Montparnasse et de l'« École de Paris », de leur art à leurs bagages issus de leurs origines, sont autant d'éléments constructeurs de leur personnalité artistique. En effet, la construction de l'identité pour les artistes venus de pays étrangers, se retrouvant dans les ateliers de la Grande Chaumière, se façonne dans le substrat des origines et des bribes de leur nouvel environnement ; l'univers environnant de Daria Gamsaragan participe ainsi de son identité artistique, en construction.

3. Une communauté artistique multinationale : la bohème de Montparnasse

Dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale, s'est produit à Paris un afflux d'artistes étrangers. De la butte Montmartre au carrefour du Montparnasse et du Bateau-Lavoir à la Ruche, une bohème d'artistes se réunit et décline l'art sous toutes ses formes. De toutes nationalités, Italiens, Anglais, Hongrois, Russes, les intellectuels et artistes sculpteurs, peintres, graveurs, écrivains, musiciens, journalistes, libraires ou poètes s'y côtoient dans un environnement créatif. Les itinéraires des artistes rendent manifestes leurs similitudes ; après avoir étudié à l'École des Beaux-Arts de Varsovie, Budapest, Odessa, Genève, etc., ils débarquent à Montparnasse, pour se former ou pour s'installer. L'Académie Lhote, l'Académie Matisse, l'Académie de la Grande Chaumière ou l'Académie Julian sont autant d'écoles qui attirent les artistes venus de tous horizons. Les ateliers se voient, voire se partagent, des chaînes d'amitiés et de rivalités artistiques naissent, dans une dynamique créatrice inédite. L'influence et les formations suivies dans les pays d'origines des artistes s'enrichissent au contact de Paris, participant de la fertilité artistique mutuelle entre la capitale et le monde. Si les seuls points communs des artistes sont souvent uniquement d'avoir choisi Paris pour vivre et travailler, plus ou moins longtemps, leurs héritages culturels et sociaux sont très contrastés. À la bohème cosmopolite d'artistes concentrée à Montparnasse, les exilés volontaires, se mêlent aussi des exilés politiques et révolutionnaires, ressortissant de la Russie soviétique, des réfugiés des ghettos juifs, des hommes et femmes fuyant les régimes dictatoriaux qui se mettent en place à partir de 1919, notamment en Hongrie. L'attrait de la Capitale en tant que théâtre des nouvelles créations artistiques, foyer des tendances issues des plus diverses origines, était le motif principal de ces migrations. Parmi ces artistes, certains ont été catégorisés « école de Paris », tels que Modigliani, Chagall, Zadkine, ou Soutine, bien qu'ils échappent à tout cloisonnement esthétique, et manifestent une grande disparité d'expressions.

La communauté artistique internationale de Montparnasse est unie par un mode de vie bohème, des intérêts matériels et idéologiques communs. Cela se manifeste dans les cafés du quartier, qui deviennent des lieux transculturels, faisant s'introduire l'art dans la rue, comme l'attestent les décorations murales de la Coupole, dans les années 1920. C'est justement à la Coupole, et dans le quartier de Montparnasse, que Daria Gamsaragan rencontre ceux qui feront partie de son cercle amical et artistique. Avec Imre Gyomaï, d'origine hongroise, elle visite

Montparnasse et s'insère dans les cercles d'artistes hongrois¹¹⁶. Elle découvre avec lui les origines du cubisme, et fait la rencontre déterminante de Joseph Csaky. Gamsaragan fréquente alors la Rotonde, la Coupole, La Closerie des Lilas, lieux emblématiques de la bohème de Montparnasse. La Rotonde était alors remplie principalement d'hommes, mais aussi de femmes, venus des quatre coins du monde, « exilés, expatriés, déracinés, enfants de milliardaires, enfants des ghettos, semi clochards semi artistes, vrais artistes, faux étudiants, vrais étudiants, révolutionnaires, anarchistes, évadés de prison, échappés des terreurs blanches ou rouges, futurs génies, futurs ratés »¹¹⁷. Tel était le tableau que Gamsaragan dépeint de l'environnement de Montparnasse, retranscrivant avec justesse la grande diversité qui se côtoyait dans le quartier. Ce carrefour des nations, comme une plaque tournante des arts et des lettres, fait partie du paysage artistique de la vie parisienne, et semble être un endroit incontournable pour quiconque souhaite s'y inscrire. Les amitiés de Gamsaragan nouées dans ce quartier très vivant dureront parfois tout au long de sa vie. Elle croisait souvent Marc Chagall, Alexander Calder et Moholy Nagy, ou encore Brassai¹¹⁸, qui composaient la bohème de Montparnasse, et témoignaient de sa diversité artistique et culturelle. La famille Dormandi, d'origine hongroise, s'installe à Paris, et plus précisément à Montparnasse ; Olga Székely-Kovàcs-Dormandi, peintre, et Daria Gamsaragan restent en contact de très nombreuses années. Elle réalise d'ailleurs un portrait de la sculptrice dans les années 1950 (Annexe II, ill. 9). Olga Dormandi est mentionnée dans les écrits personnels de Gamsaragan, qui dit s'être liée avec cette famille venue de Hongrie. En effet, Olga Székely-Kovàcs Dormandi est née dans une famille de psychanalystes : sa mère, Vilma Székely, ainsi que sa sœur Alice Székely-Balint et sa fille Judith Dupont sont toutes trois psychanalystes. Ladislas Dormandi, son époux, est quant à lui un éditeur, traducteur et écrivain d'origine hongroise. Olga Székely-Kovàcs Dormandi était ainsi amie avec Daria Gamsaragan depuis l'arrivée de sa famille en France dans les années 1930¹¹⁹, et elles partageaient toutes deux un cercle d'amis communs, composé de Jean Bruller (plus connu sous le nom de Vercors) et sa femme Rita Bruller, la photographe Ergy Landau, avec qui Daria Gamsaragan a partagé un atelier, et qui a pris de nombreux clichés de ses œuvres. Nous n'avons en revanche pas connaissance d'un portrait réalisé par Gamsaragan d'Olga Székely-Kovàcs Dormandi. Compagnonnes d'ateliers, partenaires d'expositions ou voisines à

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 143.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 139, 140.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 148.

¹¹⁹ DUPONT-DORMANDI, Judith, CENTURY, Helene et DUPONT, Pierre. *Olga Dormandi*. [En ligne]. Consulté le 30/01/2021 : <https://www.olga-dormandi.com/en/home>

Montparnasse, les amitiés de Daria Gamsaragan se retranscrivent souvent en art, que ce soit en peinture ou en sculpture.

C'est ainsi à Montparnasse, à l'Académie de la Grande Chaumière, que Daria Gamsaragan rencontre Imre Gyomaï (1894 - 1962), qu'elle épouse en 1926, à Alexandrie, et dont elle divorcera en 1936. Écrivain et journaliste, il collabore alors à la revue *Montparnasse*¹²⁰, un bi-mensuel de littérature et d'art, fondé par Géo-Charles et Paul Husson en 1914. Gyomaï est membre du comité de rédaction entre 1925 et 1927. Il a fui la Terreur blanche, répression organisée par l'armée d'occupation sous Miklós Horthy, militaire et régent du royaume de Hongrie de 1920 à 1944. La Terreur blanche a notamment une lourde influence sur la vie artistique hongroise, avec l'emprisonnement, l'exécution ou l'exil des écrivains et intellectuels. Imre Gyomaï fait partie des Hongrois exilés vers Paris. En effet, au cours du XXe siècle, la Hongrie connaît cinq vagues d'émigration : 1919, 1938, 1945, 1947-48 et 1956¹²¹, notamment pour des raisons économiques, mais aussi des guerres et du fascisme.

Tous deux fréquentent le quartier de Montparnasse, et s'installent dans un autre foyer artistique de Paris : Montmartre. Ils partagent alors un pavillon fait de deux ateliers, l'un pour Daria Gamsaragan et l'autre pour Imre Gyomaï. Ils forment ainsi un couple d'artistes : elle, sculptrice, et lui, écrivain et journaliste. À cette époque, elle raconte créer de grandes sculptures, qui n'ont pas été conservées¹²². Gamsaragan et Gyomaï collaborent au numéro de la revue *Montparnasse* consacré au Salon des Tuileries de 1926, année où elle y expose pour la première fois. Il écrit, pour le numéro de février 1926, un poème intitulé *Daria*, qui sera publié une nouvelle fois en novembre 1926, et qu'il fera paraître aux Éditions Montparnasse en 1927, traduit du hongrois par J. Ronald, illustré par un dessin de maternité par Joseph Csaky¹²³ (Annexe III, archive 8).

Dans leurs ateliers, tous deux travaillent à leur art et prennent part à la vie artistique de Montparnasse et de Montmartre. Le début des années 1930 est très riche pour la carrière et la vie personnelle de Daria Gamsaragan, qu'il s'agisse de ses expositions, de son travail, de ses créations, de ses rencontres amicales. À Montmartre, le couple était voisin de nombreux artistes, à l'instar de Maurice Utrillo, Berthe et H.P Grassier, Tristan Tzara, mais aussi Roger Vailland,

¹²⁰ GYOMAÏ, Imre. « Salon des Tuileries », *Montparnasse, mensuel*, n°47, Juin 1926, non paginé.

¹²¹ FEJTŐ, François. « Les exilés hongrois en France », dans *L'émigration politique en Europe aux XIXe et XXe siècles*. Actes du colloque de Rome (3-5 mars 1988) Rome : École Française de Rome, 1991, pp. 485-495.

¹²² *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 146.

¹²³ Notice consultable en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb322126230>

qu'ils rencontrent régulièrement au bal de la Boule Blanche, à Montparnasse¹²⁴. L'amitié de Gamsaragan avec Brassai et son épouse Gilberte, date également de cette époque¹²⁵ et a duré tout au long de leur vie, comme l'atteste leur riche correspondance¹²⁶. Ces nombreuses et foisonnantes rencontres participent sans conteste à l'envolée artistique de Daria Gamsaragan, s'épanouissant alors dans un milieu intellectuel, artistique, littéraire marqué par la diversité. L'environnement proche de Daria Gamsaragan constitue un terrain fécond, propice à une création artistique, à des recherches formelles et plastiques, mêlant différents mediums. Riche de ses heures glorieuses d'avant-guerre, le quartier de Montparnasse attire toujours le commerce florissant de l'art contemporain. Dans sa continuité, le quartier latin connaît lui aussi cet essor. En 1930, on compte treize galeries actives concentrées autour de la Seine, dont la Galerie Van Leer ouverte en 1922 au 41 rue de Seine, où expose Daria Gamsaragan en 1935. On observe dans ces années un remaniement géographique des petites galeries, laissant suggérer un rapprochement du commerce de l'art et du commerce du livre.¹²⁷ Ainsi, les années 1920/1930 voient éclore nombre de galeries aux rues de Seine, rue Bonaparte, au croisement des boulevards Raspail et de Montparnasse, estampillées « École de Paris ». Parallèlement, les brasseries et cafés de Montparnasse poursuivent également leur rôle d'exposition, participant activement à la vie artistique du quartier ; nous pouvons citer le Café des Amis, la Rotonde, ou encore le Petit Napolitain.

Ainsi, Montparnasse se construit autour des élèves talentueux mais aussi des maîtres vertueux qui professent leur savoir, des personnalités originales qui se détachent de leur milieu en quête de celui qui serait le plus fécond à l'exercice de leur vocation. Le quartier devient alors un réseau artistique important, permettant autant de nouer des contacts que de créer des conditions propres afin de construire une carrière solide, et déployer des recherches plastiques et formelles. Daria Gamsaragan, à l'instar des autres artistes d'origines étrangères, avait emporté avec elle un bagage culturel et artistique, et, recevant l'enseignement français de Bourdelle, imprègne son art d'une autre dimension. En d'autres termes, Montparnasse est un foyer qui s'enrichit par l'accueil de ce monde dans sa diversité. Outre les rencontres déterminantes que Daria Gamsaragan fait avec la bohème de Montparnasse, l'Académie de la Grande Chaumière lui ouvre les portes d'un important cercle amical et artistique, tout aussi

¹²⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 149.

¹²⁶ Correspondance conservée à Paris, coll. Djabourov.

¹²⁷ JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945) : une histoire transnationale*. Paris : Gallimard, 2017, p. 213.

révéléateur de ses filiations artistiques à venir. Daria Gamsaragan, dans l'univers international et cosmopolite de l'Académie de la Grande Chaumière et des lieux parisiens fourmillant d'artistes de toutes origines, recherche son identité artistique. Cette identité artistique se veut le ciment de la carrière en construction, dont l'artiste bâtit les fondations, se mettant à la conquête de la vie artistique parisienne, de ses salons, de ses expositions, et de ses galeries.

II. Bâtir une carrière (1935-1950)

Dès la seconde moitié des années 1920, Daria Gamsaragan s'assure de trouver ses marques sur la scène parisienne ; en parallèle, l'Égypte est un autre terrain lui permettant d'exercer sa profession. Nous nous proposons ici d'étudier les stratégies d'exposition et les premières apparitions de Daria Gamsaragan en tant que sculptrice dans ses deux pays de prédilection.

A. À la conquête de la vie artistique parisienne

À la fin du XIXe, la sculpture est dépréciée par rapport à la peinture, plus aisément présentée, exposée, vendue¹²⁸. Encore au début du XXe siècle, les Salons parisiens demeurent l'endroit privilégié pour que les artistes goûtent à la reconnaissance artistique et au succès commercial. C'est pourquoi il est primordial pour les sculpteurs de mettre en place des stratégies d'exposition, afin de se faire repérer par les amateurs, les collectionneurs, les marchands, les galeristes.

À la veille de la Première Guerre mondiale, la sculpture est marquée par « l'après Rodin », et dominée par un certain classicisme s'exprimant par une valorisation de la ligne ; Rodin apparaît comme « le « père » à tuer pour une génération de sculpteurs nés dans les années 1880 »¹²⁹. Si de nombreux bouleversements s'opèrent, notamment par l'emploi de nouveaux matériaux en sculpture, dans les années 1930, des artistes tels que Matisse, Laurens, Marini ou Zadkine annoncent un certain équilibre, retrouvent le bronze et recherchent une nouvelle appréhension de la réalité¹³⁰. Sur le marché de l'art, les tendances sont ambivalentes. D'une part, le débat artistique est préoccupé, de 1918 à 1920 par la question de la reprise de la culture et de l'économie ; les circuits artistiques se recomposent, les galeries rouvrent¹³¹. D'autre part, de nombreux artistes étrangers sont attirés par Paris, se regroupant dans les quartiers de Montmartre et Montparnasse, tentant de trouver leur place dans l'espace parisien des avant-gardes. Si les années 1930 sont marquées par ce que l'on appelle l'École de Paris, ramifiant

¹²⁸ MILNER, John. *Ateliers d'artistes : Paris, capitale des arts à la fin du XIXe siècle*. Paris : Hachette, 1968, p. 80.

¹²⁹ LEMOINE, Serge. *L'art moderne et contemporain : peinture, sculpture, photographie, nouveaux médias*. Paris : Larousse, 2018, p. 24.

¹³⁰ COLLECTIF. *Sculpture du XXe siècle, 1900-1945 : tradition et ruptures*. Saint-Paul : Fondation Maeght, 1981, p. 5.

¹³¹ JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945 : une histoire transnationale*. Paris : Gallimard, 2017, p. 45.

diverses tendances de l'art moderne créé dans la capitale, elles le sont aussi par les effets de la crise de 1929¹³².

C'est dans cet univers que débute la carrière de Daria Gamsaragan en France, oscillant entre les recherches sculpturales et la volonté d'intégrer la vie artistique parisienne.

1. Les premiers salons parisiens, des œuvres épurées (1926 – 1939)

À l'aube de sa carrière en France, Daria Gamsaragan participe aux manifestations culturelles parisiennes. Elle expose dans les divers salons quelques années avant ses premières galeries en Égypte, et une dizaine d'années avant celles en France. Nous nous attachons ici à étudier les œuvres exposées, et les choix faits par l'artiste.

Le Salon des Tuileries, fondé en 1923, enregistre la présence de Daria Gamsaragan pour la première fois en 1926 ; il est son premier lieu d'exposition parisien. Sa présence y est ponctuelle mais régulière ; elle y expose à partir de 1926, puis de 1928 à 1930, en 1932, 1933, 1935, 1936, et de 1938 à 1940, à la réunification des Salons. Sa dernière participation est en 1948¹³³. Ses envois sont variés, mais l'on compte au moins sept portraits, ainsi qu'un *Torse*, des figures de couple (*L'Étreinte*), mais aussi des sujets inspirés de l'art égyptien, comme *Danse bédouine* ou des *Porteuses d'eau*.

En 1926, lors de sa première participation au Salon des Tuileries, elle expose deux œuvres : *Femme assise* et *Tête de Soudanais* (Annexe I, cat. 75). À cette période, Daria Gamsaragan sculpte fréquemment ce genre de sujets. Plusieurs *Femmes assises* ont pu être identifiées sur les photographies de l'époque ; nous ignorons cependant si l'une d'elle correspond à l'œuvre présentée en 1926. Pourtant, ces petits sujets présentent des similitudes et des représentations communes. En effet, une première *Femme assise* (Annexe I, cat. 11) au petit format, non localisée, a été retrouvée par une photographie d'époque, conservée par les ayants-droit. Gamsaragan la représente le pied reposant sur un support factice qui se confond avec la terrasse de la sculpture. Elle confère un dynamisme à son sujet par sa pose : la main gauche est placée sur la jambe gauche, légèrement écartée et surélevée, tandis que l'autre bras

¹³² GONNARD, Catherine, et LÉBOVICI, Élisabeth. *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*. Paris : Hazan, 2007, p. 217.

¹³³ SANCHEZ, Pierre. « Daria Gamsaragan », dans *Dictionnaire du Salon des Tuileries, répertoire des exposants et listes des œuvres présentées, 1923-1962*. Dijon : L'Échelle de Jacob, 2007.

est tendu dans le vide. La figure est composée de formes géométriques simplifiées à l'extrême ; le visage est très rond, comme les membres du corps, et la poitrine est presque en forme de triangle. Elle réalise également un plus grand format sur ce sujet. *Femme assise* (Annexe I, cat. 9) se rapproche davantage des figures féminines de Bourdelle, notamment par ses yeux non marqués. L'œuvre se caractérise par des formes massives et épaisses, à un corps profondément architecturé. Le traitement de la figure peut être comparée à l'œuvre d'Aristide Maillol, *La Méditerranée* (Annexe II, ill. 2). Les deux œuvres présentent la même pose pensive, mais le visage est relevé vers le spectateur chez Daria Gamsaragan ; les jambes sont croisées, un bras est posé sur une jambe, l'autre soutient la tête. Au « Contenir, maintenir, maîtriser »¹³⁴ de Bourdelle répond le « la sculpture c'est de l'architecture »¹³⁵ de Maillol. Inspirée par son maître, Gamsaragan développe un nu féminin nourri de simplicité formelle, dans un style épuré, réinterprétant les modèles antiques. Pas d'émotion exagérée ni de muscles saillants, mais Daria Gamsaragan confère à son sujet une émotion se dégageant de ce visage paisible. La sculptrice poursuit sa démarche de « poétisation » des formes, au sens du verbe grec *poeiein* : faire, créer ; à ses débuts, elle recherche l'harmonie des formes, en donnant au corps la charge archaïque des mythes. Bourdelle, comme Maillol, ont le goût de l'art grec « sévère et voluptueux »¹³⁶, dont Daria Gamsaragan est en quête dans ses sujets. Suivant la leçon de géométrie des volumes et de l'anatomie enseignée par Bourdelle, Daria Gamsaragan exécute des corps aux formes épanouies et harmonieuses, tout en poursuivant la simplification des masses.

Ainsi, si l'œuvre n'a pu être retrouvée, ces brèves analyses permettent de situer la nature de son envoi, et son style à l'époque. La difficulté de l'identification de la première œuvre présentée au Salon des Tuileries repose sur plusieurs facteurs. D'une part, l'artiste réalise de nombreuses figures de femmes assises, dont le titre, générique, ne nous permet pas de cerner avec précision la sculpture dont il s'agit. D'autre part, nous n'avons pas retrouvé d'illustration de l'œuvre dans la presse. Enfin, l'artiste a confié ne pas avoir conservé ses œuvres de cette époque¹³⁷.

Le second envoi, un portrait, *Tête de Soudanais* (Annexe I, cat. 75), a pu quant à lui être identifié grâce aux photographies d'atelier conservées par Madeleine et Jeanine Djabourov provenant des archives de l'artiste. Nous pouvons en effet supposer qu'une image de ce buste

¹³⁴ BOURDELLE, Antoine et DALON, Laure. *Cours & Leçons à l'Académie de la Grande Chaumière, Tome II (1909-1922) / Leçons*, Paris-Musées : Éditions des Cendres, 2007, p. 124.

¹³⁵ CLADEL, Judith. *Aristide Maillol. Sa vie, son œuvre, ses idées*. Paris : Grasset, 1937, p. 148.

¹³⁶ GALISSOT, Nathalie et LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette (dir.). *Aristide Maillol, Henri Frère, Joseph-Sébastien Pons. Une Arcadie catalane*. Cat. exp., Céret, Musée d'Art Moderne, 2 juillet – 30 octobre 2016, Paris : Somogy ; Céret : Musée d'art Moderne, 2016, p. 11.

¹³⁷ *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 146.

a été fixée par une photographie de l'époque ; les dates et lieux coïncident avec d'autres clichés pris dans l'atelier de Daria Gamsaragan lorsqu'elle étudie chez Bourdelle. Le réalisme domine dans ce portrait, réduit à sa plus grande simplicité ; le visage de l'homme, coupé au niveau du cou, arbore une expression presque neutre, calme, sereine. Il n'a pour seul accessoire qu'un kufi, un couvre-chef destiné aux hommes et porté principalement en Afrique de l'Ouest, mais aussi parfois dans d'autres régions d'Afrique et en Asie. Une tranquillité et une simplicité émanent du portrait, renforcées par le symbole de sagesse que peut incarner le kufi. Daria Gamsaragan s'applique à retranscrire une sérénité des formes, des volumes et de l'âme de ses sujets.

Les titres, ou l'absence de titre, de certaines sculptures présentées aux Salons ont contraint l'identification de plusieurs envois, à l'instar des deux œuvres présentées au Salon des Tuileries en 1928, simplement intitulées *Sculptures*. Il est important de noter que la plupart des œuvres présentées aux salons parisiens sont des bustes ou des nus ; au salon des Tuileries, elle expose en 1929 *Femme couchée* (annexe I, cat. 2), *L'étreinte* (Annexe I, cat. 13) en 1932, *Portrait de Mlle Jabès* (Annexe I, cat. 84) en 1935, le *Buste de Séverine* (Annexe I, cat. 85) en 1936, un *Torse* (Annexe I, cat. 19) en 1938, le *Portrait de Josette* (Annexe I, cat. 88) en 1939, un *Buste d'Égyptienne* (Annexe I, cat. 89), en 1940, et une *Tête* (Annexe I, cat. 95) en 1948. La réalisation de bustes d'après nature est en effet l'une des premières activités connues de la sculptrice, après la révélation auprès de Joseph Constant.

La presse nous a permis d'identifier certaines œuvres, notamment le *Portrait de Mlle Andrée Jabès* (Annexe I, cat. 84), illustré dans le journal *Paris-Soir*, daté du 29 mai 1935¹³⁸. Ce portrait illustre le cercle amical et artistique de l'artiste, proche de la famille Jabès depuis leur rencontre en Égypte. Le modèle, représenté le cou tendu et le port de tête haut, affiche un regard droit, une expression de dignité et de force. Daria Gamsaragan confère à ses modèles de la puissance en jouant entre le réalisme et une stylisation crue ; les traits du modèle sont accentués pour laisser s'exprimer leur personnalité profonde. L'artiste atteint l'expressivité avec une économie de moyens, par un dialogue des plans du visage, les saillies, par l'entente du rythme des lignes et des volumes, sans s'éloigner du réalisme de la représentation.

En outre, Daria Gamsaragan ne se restreint pas au seul genre de la sculpture ; elle expose des tableaux et dessins, comme une *Nature Morte* au Salon des Tuileries de 1933, et un *Dessin*,

¹³⁸ *Tête de Mlle Jabès* par Daria Gamsaragan, exposée au Salon des Tuileries en 1935 (n°745) reproduite dans *Paris-Soir*, 29 mai 1935, p. 10. Consulté le 09/05/2021 en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7640731x/f10.item.r=Gamsaragan>

sans titre, accompagnant le *Torse* en pierre à celui de 1939¹³⁹. Ces deux envois sont ponctuels et rares dans l'œuvre de Daria Gamsaragan. Ses principales expositions montrent son œuvre sculptée. Il n'existe pas à notre connaissance d'exposition de l'œuvre peinte de l'artiste, bien que la peinture soit sa première forme d'art plastique expérimentée. Néanmoins, une exposition tardive dans la vie et la carrière de Gamsaragan présente ses dessins, *Bronzes et dessins* à la Galerie Sculptures en 1984. Nous n'avons malheureusement retrouvé aucune illustration de l'œuvre peinte et dessinée de l'artiste présentée au Salon des Tuileries.

Un autre Salon marquant de la vie artistique parisienne est le Salon d'Automne, fondé en 1903. Daria Gamsaragan y expose à deux possibles reprises, une première¹⁴⁰ fois en 1938 avec son *Portrait de Soudanaise* et *Danse Bédouine*, et probablement une seconde fois en 1965. Le catalogue du Salon ne mentionne pas son nom cette année-là, mais un journaliste, R. Charmet pour *Arts*, relève sa présence aux côtés de Marguerite Cossaceanu en salle 56¹⁴¹. Lors de sa participation en 1938, Gamsaragan présente *Portrait de Soudanaise* (Annexe I, cat. 87), et *Danse bédouine* (Annexe I, cat. 26). Par la suite, *Portrait de Soudanaise* et sa *Danse Bédouine* seront acquises respectivement par le Musée d'Art Moderne du Caire¹⁴² l'année même de l'exposition et par la Galerie Nationale d'Arménie¹⁴³, plus tardivement, en 1967.

Enfin, quelques mois avant la guerre, l'artiste participe au premier Salon des sculpteurs contemporains¹⁴⁴, s'ancrant ainsi dans l'art de son époque, et dans le champ de l'art sculptural. Cette manifestation culturelle est assez importante et complète pour porter le titre de Salon, réunissant des sculpteurs contemporains de toutes écoles et de tous groupes. Ce Salon de sculpture, presque comme une préfiguration du futur Salon de la Jeune Sculpture, fondé en 1948, convoque et confronte des représentants de tendances diverses, tels qu'Otto Banninger ou Émile Just Bachelet, Paul Belmondo ou Ossip Zadkine, Guitou Knoop, Chana Orloff. Daria Gamsaragan présente son *Buste de Soudanaise*¹⁴⁵ (annexe I, cat. 87), exposé à de nombreuses reprises à cette époque.

¹³⁹ Les œuvres n'ont pas été identifiées à ce jour.

¹⁴⁰ CHARMET, R. « Salon d'Automne », dans *Arts*, 26 octobre 1965, non paginé.

¹⁴¹ *Ibid.*, non paginé.

¹⁴² Lettre d'Armenak Bey Gamsaragan adressée à Daria Gamsaragan datée du 26 décembre 1938 (Paris, coll. Djabourov) l'informant que l'œuvre a été acquise par le Musée d'Art Moderne du Caire, pour un montant de 20 livres égyptiennes (1 livre égyptienne équivaut à environ 105€ en 2021).

¹⁴³ Don de Daria Gamsaragan à la Galerie Nationale d'Arménie lorsqu'elle se rend à Erevan en 1967.

¹⁴⁴ J.L. « Le premier Salon des sculpteurs contemporains » dans *Beaux-Arts*, 5 mai 1939, non paginé.

¹⁴⁵ *Ibid.*, non paginé.

Contrairement à ses compagnons d'atelier chez Bourdelle, comme Marguerite Cossaceanu-Lavrillier ou Irène Codréano, elle n'expose pas au Salon des Indépendants. Après la Guerre, on observe un changement de paradigme dans les salons auxquels Daria Gamsaragan participe, comme le Salon de la Jeune Sculpture, où elle expose à deux reprises en 1946 et en 1949 ; en outre, à partir de 1950, elle participe davantage à des expositions, particulières ou de groupe.

Ainsi, cette assiduité aux Salons témoigne d'une volonté de s'intégrer à la vie artistique parisienne. Si Bourdelle, en tant que Directeur du Salon des Tuileries, a sans doute aidé aux premières participations de ses élèves et de Gamsaragan, sa présence régulière dans les autres Salons durant une grande partie de sa carrière marque son intégration sur la scène publique, tout comme une reconnaissance de son art, en accord avec l'esprit artistique de son temps. Cette implication se concrétise en 1937 par sa participation à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de Paris.

2. Les enjeux du Pavillon égyptien lors de l'exposition Internationale de 1937 à Paris et de la Biennale de Venise de 1938

L'année 1937 marque un tournant dans l'histoire de l'Égypte. Après le Traité anglo-égyptien signé en 1936, le pays accède à une indépendance presque complète ; depuis 1922, l'Égypte était un royaume avec une autonomie limitée. Avec ce traité, le Royaume-Uni s'engage à évacuer les troupes britanniques présentes sur le sol égyptien – à l'exception des soldats protégeant le canal de Suez et ses rives. Si ce traité sera plus tard dénoncé¹⁴⁶, des changements s'opèrent avec l'accès à une quasi-indépendance égyptienne. De nouvelles orientations politiques inspirées des *camicie nere* de l'Italie mussolinienne et l'organisation des Frères musulmans voient le jour. Sur le plan économique, les prémices de la crise se font sentir, et les conditions de vie toujours plus difficiles d'une grande partie de la population font émerger des mouvements contestataires. Ces bouleversements politiques, économiques et sociaux se

¹⁴⁶ En 1951, le premier ministre égyptien Moustapha el-Nahlas Pacha dénonce le traité : ANONYME, « L'Égypte menace de dénoncer le traité de 1936 avec la Grande-Bretagne », dans *Le Monde*, 17 novembre 1950. Consulté le 23/04/2021 en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1950/11/17/l-egypte-menace-de-denoncer-le-traite-de-1936-avec-la-grande-bretagne_2043991_1819218.html

répercutent également dans le domaine artistique. Ainsi, en 1937, l'Égypte est représentée pour la première fois comme nation indépendante lors de l'Exposition internationale de Paris.

Du 25 mai au 25 novembre 1937, se déroule l'Exposition internationale des arts et techniques de la vie moderne, qui annonce et promeut, par son titre même, les industries et technologies contemporaines. À l'aube de la Seconde Guerre mondiale, la célébration des nationalismes atteint son paroxysme, et la disposition des pavillons français et étrangers en témoigne. Sur fond de tensions politiques et de crise économique en Europe, chaque pays entend prendre part aux nouveaux enjeux de géopolitique mondiale. Ainsi, l'Égypte ne fait plus partie des pavillons coloniaux, dont les mises en scènes, réduites à leur caractère « exotisant » et stéréotypé, perduraient depuis le XIXe siècle.

Dans ce contexte, l'objectif du Pavillon égyptien est d'incarner une « jeune Égypte » selon les propos de Mohamed Mahmoud Khalil¹⁴⁷, homme politique et amateur d'art moderne égyptien. Le pavillon « s'élèvera sous le signe de l'indépendance et de la liberté »¹⁴⁸, et doit marquer une rupture avec les dispositifs coloniaux qui ont précédé. Architecturalement, le Pavillon est composé de références archéologiques citées librement par son concepteur Roger Lardat, qui construit un bâtiment Art Déco, dont les façades sont marquées par la verticalité des lignes (Annexe II, ill. 7). À l'instar de l'architecture, la scénographie du Pavillon évoque la croissance industrielle et économique égyptienne, autour de trois thèmes principaux : le coton, le tourisme et les Arts industriels. De jeunes sculpteurs, à l'instar de Ahmed Osman et Mansour Farag participent au décor du Pavillon, ainsi qu'à l'exécution du mobilier ; les frises et œuvres peintes sont réalisées par Nahmiya Saad, élève de l'École des Beaux-Arts du Caire et Ali Kamel al-Dib. Les panneaux décoratifs représentent des femmes égyptiennes, avec *Femme nubienne* ou *Femme bédouine*¹⁴⁹, par exemple. L'iconographie égyptienne est très présente lors de l'exposition ; Mohamed Naghi, présente une peinture murale sur le thème du mythe d'Isis qui, pleurant la mort de son frère et époux Osiris, fait déborder le Nil qui féconde l'Égypte, *Les Larmes d'Isis*, (Annexe II, ill. 8)¹⁵⁰. Mahmoud Saïd, quant à lui expose une grande toile décorative, *La Ville*, (Annexe II, ill. 6)¹⁵¹ ; il y dépeint une cité inspirée de sa ville natale,

¹⁴⁷ LABBÉ, Edmond. *Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne : Paris 1937*, rapport général présenté par Edmond Labbé, les sections étrangères, tome 9, Paris, Imprimerie nationale, 1940, p. 81.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁹ *Les Modernes d'Égypte* 2017, p. 253.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 254.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 256.

Alexandrie. Il mêle des représentations d'habitants contemporains à des figures inspirées de l'art amarnien de l'Égypte antique.

En raison de sa nationalité et de son attachement à l'Égypte, où elle participe à diverses expositions dans les années 1937 et 1938, Daria Gamsaragan est présente à l'Exposition Internationale au Pavillon d'Égypte. Si nous savons que l'artiste y a participé dans la Classe 28 et le Groupe VI, en remportant la Médaille d'Or, nous n'avons malheureusement pas connaissance de ou des œuvre(s) qu'elle a pu présenter. Ni les documents conservés par Madeleine et Jeanine Djabourov, ni les archives conservées aux Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine n'en ont permis l'identification. Il est cependant probable qu'elle ait exposé un ensemble d'œuvres ; le journal alexandrin *La Réforme* mentionne « la collection de Daria Gamsaragan »¹⁵², laissant supposer ce fait. A cette époque, elle réalise des maquettes pour des monuments à l'iconographie égyptienne, intitulées *Danse Bédouine* (Annexe I, cat. 26) et *Offrandes au Nil nourricier* (Annexe I, cat. 25). Elle fait le choix d'un sujet apparaissant comme traditionnellement lié au pays. D'une part, la danse bédouine peut être directement associée au désert Sinaï, et d'autre part *L'Offrande au Nil nourricier* fait écho à la mythologie mais aussi au plus important fleuve égyptien. Cependant, rien ne nous permet d'affirmer que ces œuvres aient été destinées au Pavillon de l'Égypte.

Un an après l'Exposition Internationale de Paris, et pour la première fois depuis la création de la Biennale de Venise en 1893, l'Égypte est invitée à participer en juin 1938 à cette manifestation internationale. À partir de cette date, elle prend désormais et simplement le nom de *la Biennale di Venezia*. Cette participation coïncide avec la volonté du roi Farouk Ier de maintenir un équilibre diplomatique très fragile avec l'Italie, à la suite de l'occupation militaire de l'Éthiopie par l'Italie à partir de 1936. Aussi, cette participation est historique puisqu'elle marque la première invitation d'un pays d'Afrique à la Biennale de Venise ; cette année-là, douze pays européens sont invités, ainsi que les États-Unis d'Amérique.

Sahab Rifaat al-Maz, directeur de l'Académie égyptienne à Rome et artiste, qui a participé à l'Exposition Internationale de Paris, a sélectionné pour la Biennale les mêmes exposants qu'en 1937¹⁵³ ; cela laisse supposer qu'il est à l'origine de l'invitation de Daria

¹⁵² SEKALY, Josée. « Lettre de Paris. Promenade à l'Exposition », dans *La Réforme*, 20 juillet 1937, non paginé.

¹⁵³ *Les modernes d'Égypte* 2017, p. 258.

Gamsaragan. Elle y expose deux œuvres en béton¹⁵⁴, *Danse Bédouine* et *La Soudanaise*, deux œuvres présentées au Salon des Tuileries la même année.

La *Danse Bédouine* a été présentée par Daria Gamsaragan lors de diverses expositions avant sa donation en 1967 à la Galerie Nationale d'Arménie, notamment du 4 au 14 mars 1938 à la Galerie M.M.M. au Caire. Si les sujets de danse sont fréquents dans l'œuvre de l'artiste, il est rare qu'elle les sculpte sous forme de bas-relief, où un groupe de personnages interagissent dans une composition symétrique. L'artiste tend vers une représentation en mouvement, où les lignes rigides laissent peu à peu place à une expression de groupe rythmée. La composition, avec les danseurs masculins dont les mouvements sont symétriques et identiques, est rompue en son centre avec la gestuelle de la danseuse. Elle reflète avec justesse et précision la danse bédouine ; une danseuse se place à l'intérieur du cercle formé par les hommes qui l'applaudissent.

En somme, ces deux expositions marquent un tournant pour l'Égypte et les acteurs de sa vie artistique. Pour la première fois présentée comme Pavillon d'un pays indépendant et invitée à la Biennale de Venise, l'Égypte fait connaître sa place au sein de la modernité artistique. A ce moment-là, les voix dissidentes se font entendre face aux institutions culturelles et muséales égyptiennes ; les jeunes artistes expriment leur opposition face à l'académisme de l'École des Beaux-Arts du Caire. Daria Gamsaragan, active à cette période sur les scènes artistiques française et égyptienne, se place historiquement dans cette période de renouveau de l'art de son pays natal. En effet, au moment de ces expositions internationales, les pionniers sont déjà reconnus en Égypte, étant directeurs et enseignants des institutions culturelles et muséales¹⁵⁵. Daria Gamsaragan apparaît à diverses reprises comme artiste officielle de l'Égypte. Ses représentations répondaient-elles à un objectif personnel, ou cela provenait-il d'une simple volonté de participer au pavillon de son pays natal ? Nous ignorons le dessein derrière ce choix. Pour autant, cette assimilation n'est pas fortuite, lors de nombreuses expositions internationales, en 1937, 1938 et plus tard en 1960 lors de la Ve Exposition du Club International Féminin, que nous étudierons ultérieurement, Gamsaragan participe en tant qu'artiste égyptienne. Ces manifestations témoignent également de l'intégration au processus d'internationalisation de sa carrière.

¹⁵⁴ Database consultable en ligne : <http://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=413804&c=f>

¹⁵⁵ *Les modernes d'Égypte* 2017, p. 259.

3. 1934-1938 : premières expositions personnelles et de groupes en France.

3. 1. *De la difficulté d'identifier les premières œuvres de l'artiste*

Les années 1930 sont très riches et prolifiques pour Gamsaragan, qui organise sa première exposition personnelle en France, et multiplie par la suite les manifestations de groupes. Fait notable, les premières expositions de l'artiste se sont tenues en Égypte, au Caire et à Alexandrie notamment, et non en France. Cela peut témoigner d'une part de l'activité importante de l'artiste dans son pays natal, mais également de l'influence de l'apprentissage parisien, et plus particulièrement de Bourdelle, éléments constitutifs de sa réputation et de sa notoriété hors de France. Également, cela peut révéler la difficulté d'exposer en France pour la jeune artiste dans les premières années qui suivent sa formation au sortir des ateliers de maîtres et d'artistes.

La première exposition personnelle de Daria Gamsaragan se tient à la Galerie Van Leer, au 41 rue de Seine en 1935. Si le livret d'exposition est manquant, son existence est mentionnée par l'artiste dans son dossier du Musée National d'Art Moderne, ainsi que dans la préface du catalogue de son exposition à la Galerie de la Boétie en 1950, rédigée par Maximilien Gauthier, critique et historien d'art français. Rien ne nous permet d'établir une liste d'œuvres présentées. Par la suite, Daria Gamsaragan organise une seconde exposition, à la Galerie Bonaparte, avec Emile Lahner, en 1936¹⁵⁶. Emile Lahner (1893-1980), peintre hongrois, a lui aussi fait partie des élèves de Bourdelle à la Grande Chaumière à partir de 1924. Le catalogue de l'exposition n'est pas parvenu à notre connaissance, mais des photographies conservées dans la collection Djabourov permettent d'identifier les œuvres présentées par Daria Gamsaragan. Le *Buste de Séverine* et *Séverine* en plâtre y sont exposés (Annexe I, cat. 85, 86), ainsi qu'une *Maternité* (Annexe I, cat. 20) en bronze. Le *Buste* de l'écrivaine et militante féministe, aurait été destiné à figurer dans un square de la capitale¹⁵⁷. Son portrait par Daria Gamsaragan semble s'inspirer de celui du photographe Nadar, intitulé *Séverine, debout, un poing sur la hanche*, daté entre 1889 et 1899. La robe portée par Séverine, au col montant et aux épaules froncées, tout comme

¹⁵⁶ ANONYME. « A travers les galeries, Galerie Bonaparte, Emile Lahner et Daria Gamsaragan », dans *Paris Littéraire*, mai 1936.

¹⁵⁷ ANONYME. « Le Buste de Séverine », dans *Le Quotidien*, 14 avril 1936.

le veston et les cheveux bouclés font écho au cliché de Nadar, et rendent avec justesse en sculpture la personnalité du modèle. Conformément à l'art du portrait, Gamsaragan confère à son modèle un regard imposant et porté au loin, exprimant l'âme de ce personnage. L'artiste s'applique à scruter l'expression dans les traits, les gestes, les mouvements pour rendre, avec la plus grande dignité, hommage au modèle disparue en 1929. Daria Gamsaragan a d'ailleurs pu observer Séverine, qui était proche de la famille¹⁵⁸. Outre l'important *Buste de Séverine*, les photographies de l'exposition permettent d'identifier le Buste de *Boghos Nubar Pacha* (Annexe I, cat. 77), un diplomate arménien en Égypte. En outre, *Le Petit Journal* « a particulièrement remarqué son buste d'Éthiopienne »¹⁵⁹, faisant sans doute référence à son *Buste de Soudanaise* (Annexe I, cat. 87)

Hormis des petits bronzes, l'artiste semble avoir exposé principalement des portraits et bustes, ce qui est en accord avec sa production de l'époque, en sculpture comme en peinture. En effet, en janvier 1934, Daria Gamsaragan participe à *l'Exposition des portraits contemporains*, qui se tient à la Galerie de Paris. Néanmoins, très peu d'informations ont été parvenues à notre connaissance, nous limitant pour reconnaître les œuvres présentées. Seul un article de presse de G.-J. Gros pour *Paris-Midi* daté du 2 janvier 1934 a permis d'identifier cette exposition et la présence de Daria Gamsaragan, aux côtés d'André Utter, Suzanne Valadon et Kees Van Dongen et « la peinture par Ambroseli, Christian Caillard, Gamsaragan ». C'est donc une œuvre peinte qu'aurait exposée l'artiste. Pourtant, le catalogue de l'exposition¹⁶⁰ ne mentionne pas le nom de Daria Gamsaragan.

Par la suite, l'artiste participe à deux autres expositions, dont nous ne détenons que de très maigres informations : en janvier 1938, elle fait partie de *l'Exposition Internationale de la Galerie Contemporaine*, au 36 rue de Seine, et en juin 1938, elle participe à l'exposition *Gueux et Vagabonds* aux Éditions Debresse, au 38 rue de l'Université. Cette dernière, *Gueux et Vagabonds* est annoncée dans la presse, notamment par *Voltaire*¹⁶¹, *Comoedia*¹⁶² et *Populaire*¹⁶³, comme étant une « manifestation littéraire et picturale », durant laquelle l'écrivain Frédéric Lefèvre est invité à signer son dernier roman paru, *Ce Vagabond* ; en parallèle, se tient une conférence de Robert Gaillard sur les types littéraires et populaires dans l'œuvre de Lefèvre. À

¹⁵⁸ *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 145.

¹⁵⁹ ANONYME. « Art et expositions », dans *Le Petit Journal*, 26 avril 1936, non paginé.

¹⁶⁰ *Portraits contemporains*, Préface par J.-E. Blanchard et R. Cogniat. Cat. exp. Paris, Galerie de Paris, 1934. Consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3128708/>

¹⁶¹ ANONYME. « Gueux et Vagabonds » dans *Voltaire*, 6 juin 1938.

¹⁶² ANONYME. « Exposition « Gueux et Vagabonds » », dans *Comoedia*, 4 juin 1938, non paginé.

¹⁶³ ANONYME. « Exposition « Gueux et Vagabonds » », dans *Populaire*, 28 mai 1938, non paginé.

cette exposition, ne sont présents que des artistes peintres, tels que Serge-Henri Moreau, Maguy Monnier, ou Victorin Truchet. Daria Gamsaragan présente donc une toile, et non une sculpture, et inscrit dès 1938 son lien aux figures littéraires et à l'hybridation des arts.

En somme, trois axes apparaissent dans la première production qu'expose Daria Gamsaragan en France et en Égypte ; elle endosse un rôle d'artiste officielle de l'Égypte, dont les influences plastiques imprègnent les sujets. Également, elle réalise de nombreux bustes, qu'ils soient ceux d'amis ou des commandes publiques. Enfin, les petites sculptures montrées dans les vitrines présentent des formats que Gamsaragan va développer durant toute sa carrière.

3.2. Les photographies du Fonds Marc Vaux

Si les années 1930 sont prolifiques pour l'artiste qui participe à de nombreuses expositions à Paris, peu d'œuvres ont pu être identifiées. Ces premières expositions sont très peu renseignées et nous ne disposons que de peu de matériau pour comprendre, observer, analyser ses stratégies d'exposition, mais aussi les œuvres présentées. En parallèle, s'ajoute à cela le fait qu'elle n'a pas conservé les œuvres de l'époque, contraignant davantage la possibilité d'établir le champ visuel de son travail. La première production de l'artiste est ainsi difficile à appréhender. Cependant, les photographies d'époques ont été des outils précieux pour dresser le tableau des travaux de Gamsaragan. Outre les vues d'atelier, personnelles, conservées dans ses archives, il existe aussi des clichés professionnels. Réputé pour être le photographe des artistes, Marc Vaux (1895 – 1971) est une personnalité de Montparnasse qui s'investit auprès des peintres et sculpteurs. Le Fonds Marc Vaux, conservé à la bibliothèque Kandinsky, Paris, nous a permis de retrouver des photographies d'œuvres de Gamsaragan. Sous le nom de « Gyolnai », le dossier est composé de trois plaques de verre présentant deux sculptures. « Gyomaï », alors nom d'épouse de Daria Gamsaragan, a ainsi pu être transformé en « Gyolnai ». Le nom du dossier, mais aussi le style des œuvres présentes permettent de dater l'ensemble ; en effet, le mariage de Gamsaragan et Gyomaï a duré de 1926 à 1936.

Il a été possible d'attribuer les œuvres grâce au rapprochement d'une photographie de Marc Vaux, montrant une figure de couple en pierre, à un cliché de l'époque. Il s'agirait ainsi de l'œuvre *L'Étreinte* (Annexe I, cat. 13), un groupe en pierre présenté par Gamsaragan lors du Salon des Tuileries de 1932, et probablement au Salon de l'UFPS en 1946. La sculpture présente un couple enlacé, dont les corps sont unis par la matière. Le motif du couple est très

présent dans l'art de Daria Gamsaragan, notamment avec *Le Couple* (Annexe I, cat. 14), exécuté à la même période. Les volumes sont alors amples et synthétiques, modelés dans la pierre. L'autre sculpture est une *Femme debout* (Annexe I, cat. 12), que nous n'avons pas pu rapprocher d'une œuvre déjà connue de l'artiste. Le corps est construit dans la taille de la pierre. Les volumes sont lourds, massifs. Gamsaragan donne à voir le corps féminin dans sa nudité la plus architecturée, où les formes s'épanouissent harmonieusement.

Cette construction architecturale du corps correspond à la période artistique de Gamsaragan au sortir de l'atelier de Bourdelle. Le grand format, mais également la taille de la pierre, peuvent témoigner des recherches de la jeune artiste vis-à-vis de la figure humaine.

En somme, si nous avons pu relier les œuvres photographiées par Marc Vaux à la première production de Gamsaragan, celles-ci permettent de mieux connaître le travail de l'artiste, bien que celle-ci n'ait pas conservé ses travaux. À cet égard, le Fonds Marc Vaux est une contribution très importante pour la reconstitution des styles et des thèmes développés par l'artiste au début de sa carrière. Si la presse, ainsi que des photographies d'œuvres, sont les principaux moyens nous ayant permis d'identifier des œuvres, cela nous révèle également que ces pièces ont voyagé d'un pays à l'autre, témoignant de la mobilité de l'artiste et de son implication sur la scène française comme sur la scène égyptienne.

B. Vendre et exposer : stratégies

Active sur la scène française, entre Salons, expositions de groupe et personnelles, récompensée pour sa participation à l'Exposition Internationale de 1937, l'artiste affiche son lien à l'Égypte et revendique ses origines. Alors que les années 1930 sont prolifiques pour Daria Gamsaragan qui se fait un nom dans la scène parisienne et gagne en visibilité et en reconnaissance artistique, elle doit mettre en place des stratégies de vente et d'exposition. Alors que l'heure de la statuomanie s'estompe quelque peu, les sculpteurs sont privés de revenus, et ne peuvent désormais plus compter sur les commandes d'État. Quant aux collectionneurs et acheteurs particuliers, leur intérêt se porte principalement sur les petits formats, afin de décorer leurs appartements ou maisons de villégiature. Ne se limitant pas à Paris, Gamsaragan n'oublie pas l'Égypte, source de son inspiration et dont la vie culturelle est propice à exposer son œuvre et à lui offrir une visibilité internationale.

1. Allers-retours entre la France et l'Égypte (1929 – 1938)

Si Daria Gamsaragan aménage de nombreux ateliers et organise de nombreuses expositions en France, elle n'en est pas moins active sur la scène égyptienne. En effet, ses premières expositions personnelles et de groupe ont lieu à Alexandrie et au Caire. À cette époque, et depuis les années 1910, le Caire connaît une effervescence culturelle, au moment où une scène artistique institutionnalisée se forme. En effet, les milieux académiques occidentaux ont consacré, en comparaison avec d'autres pays de la région, une attention majeure à la vie artistique égyptienne depuis les années 2000. Nous pouvons par exemple citer l'ouvrage de Patrick Kane, proposant une lecture du renouveau artistique égyptien à l'aune des mouvements politiques¹⁶⁴, ou encore celui de Nadia Radwan, *Les Modernes d'Égypte. Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts Appliqués*, (Bern : Peter Lang, 2017), qui explore les fondements d'une nouvelle pratique de l'art au début du XXe siècle, constituant un moment clef du développement de l'art moderne égyptien. En outre, les artistes pionniers du modernisme égyptien ont été formés dans des institutions académiques à l'instar de l'École des

¹⁶⁴ KANE, Patrick. *The Politics of Art in Modern Egypt: Aesthetics, Ideology, and Nation-Building*. Londres : I.B. Tauris, 2013.

Beaux-Arts du Caire, tout en inscrivant leur production dans un mouvement de renouveau artistique reflétant les interactions transculturelles entre l'Égypte et l'Europe. Au début des années 1920, naît au sein des groupes intellectuels et idéologues nationalistes égyptiens un projet d'une *nahda*, une « renaissance » qui doit se produire simultanément dans les domaines économique, social, culturel et politique¹⁶⁵. Transnationale, cette renaissance s'inscrit en effet dans le mouvement des avant-gardes européennes à cette époque, dans un contexte de « transferts culturels »¹⁶⁶ entre l'Égypte et l'Europe, de circulation de personnes et d'œuvres.

Cette culture en mouvement, ce cosmopolitisme de Paris et des villes méditerranéennes du Caire et d'Alexandrie, créent tout un réseau de circulation des œuvres et des idées, des rencontres mais aussi des confrontations, bien souvent dans des contextes de relations de pouvoirs asymétriques. Si ces échanges et transferts culturels constituent des instruments privilégiés du colonialisme et d'une domination impérialiste, ce cosmopolitisme est également ouvert sur les réseaux internationaux, notamment avec les échanges dans le bassin méditerranéen. C'est dans ce contexte que Daria Gamsaragan vient se former en France, sans pour autant rompre les liens avec l'Égypte ; elle continue de voyager, participant de la circulation et des échanges culturels entre les deux pays. Si elle vit et travaille principalement à Paris, elle dispose également d'un lieu de vie et de travail en Égypte, à Alexandrie précisément. Des photographies prises dans cette ville montrent Daria Gamsaragan et Imre Gyomaï (Annexe III, archive 24) ; tous deux sont mis en scène dans la maison familiale au 15, Rue Saba Pacha. Gyomaï travaille assis derrière son bureau, tandis que Gamsaragan se trouve à côté d'une œuvre posée sur une selle de sculpture. S'ils n'ont pas tous été répertoriés, les déplacements de l'artiste entre l'Égypte et la France sont attestés par les nombreuses lettres envoyées en provenance ou à destination des deux pays.

Ainsi, partageant sa vie et son travail entre deux nations, elle y expose régulièrement et concurremment. Dès 1929, elle expose avec le peintre Nersès Bartau à la Galerie M.M.M. du Caire¹⁶⁷ ; le livret d'exposition n'est pas parvenu à notre connaissance, mais un article de journal égyptien nous permet d'identifier certaines œuvres exposées, à savoir « un ensemble de

¹⁶⁵ AL-'AQQAD, Abbas.Mahmud, « Timthal Nahdat Misr » [« La statue du Réveil de l'Égypte »], *al-Balagh al-usbu' i*, 25 mai 1928, p. 13.

¹⁶⁶ Nous nous appuyons ici sur la notion de transfert culturel définie par Michel Espagne : « tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre qui a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage ». dans ESPAGNE, Michel. « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* n°1, 2013, p.1.

¹⁶⁷ ANONYME, « Daria Gamsaragan et Nersès Bartau exposent à la Galerie M.M.M., Alexandrie », *La Bourse Égyptienne*, 1929, non paginé.

portraits de têtes d'expression, de maquettes et d'ébauches au crayon et à l'encre. »¹⁶⁸. Elle expose ainsi un ensemble complet de son travail, en réunissant œuvre sculptée, peinte et dessinée. *Le Buste de Boghos Pacha* (Annexe I, cat. 77) y est ainsi présenté, ainsi qu'un « mince et délicat torse de femme [qui] se cambre en un mouvement ascendant, tout enivré de volupté »,¹⁶⁹ et des porteurs et porteuses d'eau et de fruits. L'ensemble présenté fait écho aux œuvres de Bartau, qui expose des esquisses à l'aquarelle dessinant les paysages d'Orient et d'Extrême-Orient. En janvier 1930, elle expose avec le peintre S. Neroni au Cercle Italien d'Alexandrie¹⁷⁰, ainsi qu'au X^{ème} Salon du Palais des Beaux-Arts du Caire¹⁷¹. Malgré le caractère erratique des informations quant à ces événements, nous pouvons sans conteste affirmer la régularité avec laquelle Daria Gamsaragan participe aux expositions au Caire et à Alexandrie.

Reconnu comme le premier ouvrage proposant une étude de l'art moderne égyptien, *Peintre et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*¹⁷² a été publié en 1935 par Morik Brin. Il y atteste l'émergence d'une scène artistique dans les années 1930. Daria Gamsaragan y est d'ailleurs mentionnée avec Mahmoud Moukthar (1891 – 1934) comme étant « les principaux sculpteurs dont peut se montrer fière l'Égypte contemporaine »¹⁷³. Bien que Daria Gamsaragan soit encore « fort jeune »¹⁷⁴, Morik Brin reconnaît « la simplicité, la pureté et l'harmonie des lignes, la densité et l'équilibre des volumes, la force et la sérénité des ensembles, caractéristiques de la meilleure sculpture égyptienne. »¹⁷⁵. L'auteur évoque d'ailleurs cinq œuvres de l'artiste, parmi lesquelles sa *Tête en ébène*, la *Porteuse d'eau* et le *Derviche tourneur* (Annexe I, cat. 18), et deux qui ne sont pas « deux chefs-d'œuvre, car le terme est trop galvaudé, mais deux œuvres authentiques »¹⁷⁶ : une « grande *Porteuse d'eau* »¹⁷⁷ et son *Buste en pierre* (Annexe I, cat. 19). Morik Brin fait également état du XV^e Salon du Caire, organisé par la Société des Amis de l'Art, et de la participation de Daria Gamsaragan. Cette exposition connaît

¹⁶⁸ NAAMAN, C. « Expositions Daria Gamsaragan et Nersès Bartau », dans *La Bourse Égyptienne*, 1929, non paginé.

¹⁶⁹ *Ibid.*, non paginé.

¹⁷⁰ Invitation au Vernissage « 2^{ème} exposition du peintre S. Neroni. 1^{ère} exposition du sculpteur Daria Gamsaragan », Cercle Italien d'Alexandrie, Alexandrie, 26 janvier 1930 (Paris, coll. Djabourov).

¹⁷¹ ANONYME, « Daria Gamsaragan, dont les œuvres ont été discutées au Caire... », dans *Images*, Le Caire, 19 janvier 1930, non paginé.

¹⁷² BRIN, Morik. *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, Le Caire : Les Amis de la Culture française en Égypte, 1935.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 46.

un succès grandissant depuis sa création, et représente à partir des années 1930 un événement majeur du calendrier culturel en Égypte¹⁷⁸. Morik Brin relève qu'à l'époque, cet essor artistique est beaucoup plus important qu'il n'y paraît, en Europe comme en Égypte¹⁷⁹ ; de même, le salon aurait enregistré un record du nombre d'exposantes. Daria Gamsaragan, parmi les sculptrices et sculpteurs, expose les bustes de Boghos Pacha (Annexe I, cat. 77) et de Madame Jabès (Annexe I, cat. 84). Morik Brin retranscrit par la suite les propos d'Étienne Mériel, critique d'art, dans *La Bourse Égyptienne*, daté du 24 avril 1935 :

Comment parler convenablement des bustes de Daria Gamsaragan ? C'est du grand art et tellement au-dessus de tout ce qu'on peut voir communément ici ! Le buste de Boghos Pacha est puissant, mouvementé, exécuté dans la fièvre d'un emportement magnifique. Il est d'une « couleur » presque violente, qui fait jouer admirablement les plans du visage, les saillies, les cavités, les accidents individuels, sans cesser pour autant d'être classique, de se départir d'une vérité extraordinaire [...]. Mais le petit Buste de Mme Jabès l'emporte encore en perfection sur cette œuvre majestueuse [...], atteignant l'expressivité avec une économie de moyens stupéfiante, unissant le solide et l'exquis, plein d'une spiritualité qui touche au cœur.¹⁸⁰

En somme, Daria Gamsaragan semble franchir une nouvelle étape dans sa carrière de sculptrice avec son exposition au XVe Salon du Caire ; elle fait partie, d'après Morik Brin, des artistes contemporains majeurs de l'Égypte en 1935.

Toujours active sur la scène égyptienne, Daria Gamsaragan expose au Caire lors du Salon de l'Atelier du 3 au 22 décembre 1937. Y sont montrées sept sculptures, dont deux *Porteuses de fruits*, un *Torse*, une *Maternité*, une *Porteuse d'eau* (Annexe I, cat. 17, 19, 21, 22). Ces œuvres seront à nouveau présentées lors de la seconde exposition de l'artiste à la Galerie M.M.M. du Caire, rue Kasr el Nil, en 1938. Celle-ci est documentée par un livret d'exposition mais également par la presse qui a illustré deux œuvres, le *Buste de Boghos Pacha*

¹⁷⁸ *Les Modernes d'Égypte*, 2017, p. 137.

¹⁷⁹ BRIN, Morik. *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, Le Caire : Les Amis de la Culture française en Égypte, 1935, p. 55.

¹⁸⁰ MERIEL, Étienne. « Comment parler convenablement des bustes de Daria Gamsaragan ? », dans *La Bourse Égyptienne*, 24 avril 1935, non paginé.

et la *Danse Bédouine*¹⁸¹. Ainsi, Daria Gamsaragan y a exposé dix-sept travaux : *Buste de Boghos Pacha, Mme.J. (Portrait d'Andrée Jabès)* (Annexe I, cat. 77, 84), ainsi que la *Petite S.K., Tête de Y.G., Soudanais, Soudanaise, Femme druse, Derviche Tourneur*, deux *Porteuses d'eau*, deux *Porteuses de fruits, Maternité, Torse, Offrandes au Nil nourricier* (maquette) et *Danse Bédouine* (maquette), ainsi que « quelques ébauches et projets », tel que le mentionne le livret d'exposition. De nombreuses œuvres nous sont parvenues, par des illustrations ou bien par leur conservation, à l'exception de *Femme druse*, et *Tête de Y.G.* L'artiste présente une même typologie d'œuvres avec sa *Maternité*, son *Derviche* et des *Porteuses d'eau* et *Porteuses de fruits*, aux volumes synthétisés et aux formes arrondies, simplifiées à l'extrême, tout en conservant la figuration du sujet. Concernant les bustes et portraits, il s'agit de figures appartenant à l'entourage familial ou à ses connaissances égyptiennes, à l'instar de *Soudanais* et de *Soudanaise*, qui sont portraiturés à partir de modèles de rue, ou Yervant Gamsaragan (*Portrait de Y.G.*), frère de l'artiste. Entre la France et l'Égypte, Daria Gamsaragan n'opère pas les mêmes choix d'exposition, ni les mêmes réflexions plastiques. Tout en conservant des sujets traditionnels égyptiens, tels que *les Offrandes au Nil nourricier*, l'artiste y transpose son apprentissage parisien dont est issu son synthétisme des formes.

À la suite de ces expositions, des œuvres sont acquises par le Musée d'Art moderne du Caire et par le Musée d'Art moderne d'Alexandrie. Le Musée d'Art moderne du Caire conserverait en effet le *Derviche tourneur*¹⁸², et le Musée d'Art Moderne d'Alexandrie posséderait le *Portrait de Soudanaise*.¹⁸³

Également, Daria Gamsaragan fait le portrait d'hommes politiques liés à l'Arménie et à l'Égypte, notamment avec le *Buste de Boghos Pacha* (1851-1930), fils de Nubar Pacha (1825-1899) premier ministre d'Égypte. Boghos Nubar Pacha est président et fondateur de l'Union Générale Arménienne de Bienfaisance (UGAB), créée en 1906 ; en novembre 1982, une exposition est organisée dans le New Jersey, à laquelle a participé Daria Gamsaragan.¹⁸⁴ Ainsi, en réalisant son buste, Daria Gamsaragan affirme son lien avec le philanthrope et homme politique arménien. L'artiste réalise également un *Monument hommage à Nubar Pacha* (Annexe I, cat. 76), situé à l'Institut Nubarian du Caire, commandé par l'Arménie, dont nous

¹⁸¹ MERIEL, Étienne « Les sculptures de Daria Gamsaragan », sans titre, 1938, non paginé, coupure de presse (Paris, coll. Djabourov).

¹⁸² *Peintres et sculpteurs arméniens* 1959, p. 444.

¹⁸³ Lettre d'Armenak Bey Gamsaragan à Daria Gamsaragan datée du 26 décembre 1938 (Paris, coll. Djabourov).

¹⁸⁴ *AGBU Art Expo*. Cat. exp., Saddle Brook, New Jersey, USA, 13 – 21 novembre 1982.

ne détenons malheureusement aucune image. Nous pouvons supposer qu'il s'agissait d'une commande commémorative.

Ainsi, les origines sont importantes dans l'œuvre et la carrière de l'artiste, qui puise dans son répertoire visuel, mais aussi expose et voit ses œuvres être acquises par des institutions muséales et des instances officielles. Ses choix plastiques sont notoires, les sujets des portraits sont différents de ceux réalisés en France, plus personnels ; le nombre de figures de *Porteuses de fruits*, *Porteuses d'eau*, de sujets égyptiens tels que le *Derviche tourneur*, ou les divers *Danseurs* sont plus importants, voire quasi-exclusifs dans les expositions au Caire et à Alexandrie. Toutefois, Gamsaragan n'exclut pas de faire voyager ces travaux entre l'Égypte et la France, où ils font partie d'un ensemble plus hétérogène.

2. L'atelier, lieu d'exposition, de travail et d'enseignement

L'atelier est le lieu d'une pratique, d'un travail ou d'une œuvre. Le XIXe siècle a donné pour héritage un modèle de l'atelier individuel encombré et exigü, ou celui de l'atelier partagé et de la cité d'artistes dans l'esprit de la Bohème. Au XXe siècle, avec les deux Guerres mondiales, les ateliers changent de visage pour s'adapter aux nouvelles manières de peindre ou de sculpter ; ils trouvent alors une nouvelle architecture. En effet, à partir des années 1920, ces espaces sont inscrits dans le paysage urbain par les architectes qui imaginent et construisent des lieux dédiés à la création. Il s'agit généralement de vastes espaces comprenant une verrière, situés dans les quartiers les plus prisés des artistes, à l'instar de Montmartre ou de Montparnasse, dont nous avons étudié préalablement les enjeux d'attractivités à l'échelle européenne et outre-Atlantique.

A l'importance d'une « chambre à soi », telle que l'entendait Virginia Woolf, fait écho celle d'un « atelier à soi ». Symbole d'indépendance pour les artistes et principalement pour les femmes artistes, l'atelier est un lieu de création hors d'une académie. Lieu de travail, d'émulation artistique, d'indépendance, l'atelier agit également comme une vitrine de l'œuvre, comme une salle d'exposition. Daria Gamsaragan a exploré et expérimenté les diverses fonctions que l'on peut attribuer à un atelier d'artiste, déménageant à de nombreuses reprises au cours de sa carrière. Les nombreuses adresses tirées de ses correspondances, mais également

des livrets des salons permettent de situer ses lieux de vie et de travail à différentes époques de sa production. À son arrivée à Paris, elle est domiciliée au 9, rue du Boccador dans le 8^e arrondissement de Paris. De nombreuses figures assises, de torses, de femmes assises sont visibles sur les photographies d'époque (Annexe III, archives 21, 22). Gamsaragan est alors encore fortement marquée par l'empreinte de Bourdelle et par l'étude des corps, des figures masculines et féminines, qu'elle continue d'explorer. Les œuvres sculptées prennent place dans le lieu de vie de l'artiste, lieu de travail et vie intime se confondent alors. Si cette première adresse n'est pas évoquée dans les catalogues de salons, Gamsaragan mentionne la Villa Seurat¹⁸⁵ comme son premier lieu de travail, avant son déménagement à Montmartre¹⁸⁶. La Villa Seurat est en réalité une impasse du 14^{ème} arrondissement de Paris, constituée de maisons-ateliers construites dans un style moderniste entre 1924 et 1926, qui regroupe de nombreux ateliers d'écrivains, d'artistes, céramistes, peintres, sculpteurs, etc. Auguste Perret y construit une maison-atelier, notamment pour Chana Orloff en 1926. C'est ainsi au sein de cette cité d'artistes principalement dessinée et conçue par l'architecte André Lurçat, que Daria Gamsaragan s'inscrit dans le Paris des artistes. En 1926, elle est installée au 17, Villa Junot, dans le 18^{ème} arrondissement à Montmartre. Nommée « Villa Léandre » en 1936, elle fait partie des voies privilégiées arborant des maisons de styles Art Nouveau ou anglo-normand. L'Avenue Junot est composée de nombreux ateliers d'artistes de l'époque ; Tristan Tzara et Greta Knutson y ont notamment vécu¹⁸⁷. Peu de photographies subsistent de cette époque où la jeune artiste était alors sous l'enseignement de Bourdelle, ne permettant pas de renseigner avec précision l'organisation de son atelier. Elle s'établit par la suite, pour deux années, au 225 boulevard Raspail, quartier de Montparnasse dans le 14^{ème} arrondissement de Paris, dont nous avons précédemment exposé l'importance, de par les rencontres et l'émulation artistique qui s'y produisaient ; elle retourne à la Villa Junot en 1930. À cette époque, elle est mariée à Imre Gyomaï ; tous deux se partagent les deux ateliers de la Villa Junot. Tandis qu'il rédige son premier roman *Uj Kenyer*¹⁸⁸, elle travaille énormément, accumulant les sculptures, si bien que l'atelier devient trop petit¹⁸⁹. Chacun enrichit le travail de l'autre ; Gamsaragan croque les portraits des figures politiques qu'interviewe Gyomaï. Par la suite, en 1935, une année avant leur divorce, Daria Gamsaragan s'installe dans le 16^{ème} arrondissement de Paris, au 34 rue

¹⁸⁵ *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 146.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹⁸⁷ « Maison de Tristan Tzara », notice n° PA00086746, base Mérimée, ministère français de la Culture.

Consultable en ligne : <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00086746>

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 146. Nous n'avons pas retrouvé d'informations sur la date ou le lieu d'édition du roman.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 146.

Scheffer, située à proximité du Trocadéro. Il s'agit en réalité du studio de la photographe Ergy Landau, amie de l'artiste. Il ne subsiste que des clichés des œuvres, car celles-ci n'ont pas été conservées¹⁹⁰.

Arrachée à sa vie parisienne en raison de la Seconde Guerre mondiale, Daria Gamsaragan se retrouve sans moyen de sculpter et donc d'exposer ou de vendre. En effet, son atelier regroupe ses dessins, peintures, sculptures et écrits, sans oublier son matériel. Au miroir du désespoir de l'artiste dépossédée de ce lieu de création intime, privé, se reflète l'importance du rôle de l'atelier pour les sculpteurs et sculptrices, comme lieu de concentration de leur production et de leur carrière. À cette privation entre les années 1939 et la fin des années 1940, répondra une absence dans la création de Daria Gamsaragan qui, une fois un atelier retrouvé en 1948, travaille avec acharnement afin de rattraper les années perdues. En effet, Daria Gamsaragan se déplace dans les années 1940 entre l'Égypte, le sud de la France dont Toulon notamment, puis à Honfleur dès la Libération.

En 1948, elle est installée au 11 villa Spontini dans le 16^{ème} arrondissement de Paris, alors qu'elle partage sa vie avec Georges E. Vallois, Résistant, co-directeur de *Franc-Tireur* et directeur général de *Libération*. De plus nombreuses photos de l'époque ont été conservées, et permettent de situer l'atelier ainsi que le lieu de vie de l'artiste. L'atelier se situait à l'étage supérieur de la Villa, où se trouvait une verrière et le couple vivait à l'étage inférieur ; la maison était formée d'une cour anglaise à l'avant, avec un escalier indépendant qui donnait accès à la cuisine et à une chambre de bonne, ainsi que d'un jardin à l'arrière. La maison était richement décorée, notamment par le mobilier hérité du père de Daria Gamsaragan. Sur les photographies d'époque, on peut voir notamment l'atelier de l'artiste, empli des figures du Bestiaire et autres figures hybrides et anthropomorphes (Annexe III, archives 29, 30), mais également des figures humaines tel que *Le Christ*, ainsi que des bustes et portraits. C'est ainsi dans cet atelier-vitrine qu'elle reçoit des visites importantes en vue d'acquisitions, notamment en 1950 à l'initiative de Jean Cassou, conservateur en chef du Musée national d'art moderne. Cette demande conduit à la visite de l'exposition à la Galerie de La Boétie, et aboutit à l'achat d'un *Torse* (Annexe I, cat. 29) en bronze¹⁹¹. Par la suite, elle reçoit une nouvelle visite d'atelier en 1959 à l'initiative de Pierre Goutal, chef du bureau des Travaux d'art, dans une lettre adressée à Raymond Cogniat,

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 146.

¹⁹¹ Lettre de Jean Cassou adressée à Marguerite Lamy, 28 novembre 1950 (Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine).

inspecteurs des Beaux-Arts en vue de propositions d'achat¹⁹² (Annexe III, archive 4). Il n'y a cependant pas de mention d'acquisition à la suite de cette visite d'atelier de la part d'institution officielle. Mais, ouvert à son entourage, l'atelier comme lieu d'exposition se révèle adapté à l'autopromotion de l'artiste. Ainsi, lieu de création, l'atelier est également une vitrine et devient un élément primordial de visibilité et de reconnaissance.

A partir des années 1960 et jusqu'à la fin de sa vie, elle vit et travaille au 6 Square Henri Delormel, dans le 14^e arrondissement de Paris. Dès lors, l'atelier deviendra un lieu d'exposition, une vitrine sur son œuvre. Il est aménagé afin d'exposer au mieux ses dessins, peintures et sculptures, sur différents tréteaux et étagères exposés à la lumière de la verrière. Son travail, de ses jeunes années à sa plus tardive production, est donné à voir dans ce nouvel environnement reflétant le renouveau créatif de Daria Gamsaragan.

Son atelier devient un lieu d'apprentissage et d'enseignement à destination des femmes. En effet, à la fin des années 1960, elle dispense des cours de sculpture à des femmes, principalement de son entourage, au sein de son atelier Square Henri Delormel. S'il n'y a aucun document ou aucune liste formelle indiquant des noms, des photographies permettent de reconnaître une femme ayant bénéficié de son enseignement, Alice Chédikian (Annexe III, archive 34). Si elle n'a pas été la seule élève de Gamsaragan, elle seule a pu être identifiée lors de notre étude. À la manière des maîtres dont elle a tiré l'enseignement, et principalement à l'héritage de Bourdelle, Daria Gamsaragan avait la volonté de transmettre sa passion et des leçons de sculpture.

Ainsi, création, vitrine de l'œuvre et lieu d'enseignement, l'atelier matérialise le processus mais aussi l'aboutissement de recherches plastiques, les stratégies d'exposition et l'ouverture sur les collectionneurs et les instances officielles. En outre, il témoigne de la volonté de Gamsaragan de transmettre un héritage artistique, ou du moins d'enseigner sa passion. D'atelier en atelier, se révèle le déroulement de la carrière de Daria Gamsaragan, sa production, sa vision sur l'art de son temps et ses ambitions professionnelles. En outre, l'atelier de l'artiste est l'endroit où elle peut recevoir des modèles, qu'ils soient des amis, des professionnels, ou des commanditaires.

¹⁹² Minute de Pierre Goutal adressée à Raymond Cogniat, 25 mars 1958, (Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine).

3. Les bustes : entre figuration et expression, les expositions spécialisées

Si Bourdelle recommandait à ses élèves « Faites des bustes, beaucoup de bustes »¹⁹³, Daria Gamsaragan s'y est exercée durant toute sa carrière. Pour le professeur, le buste relève des exercices d'atelier qui étaient nommés « gammes » et non travaux d'élèves, auquel il accordait beaucoup d'importance. L'art du portrait est ainsi une discipline enseignée ; de nombreux modèles passaient la porte de l'atelier afin d'être portraiturés par les élèves. Cet exercice est bien entendu source de recherches formelles et plastiques, mais aussi, si ce n'est la ressemblance au modèle, la captation de son intériorité. Au XXe siècle, le portrait incarne cette ambivalence entre les distorsions et la pensée mythique depuis l'Antiquité grecque et ses représentations. Entre le maître et son élève, l'exercice du portrait relève de la tradition. Du visage et du regard, reflet de l'âme, il mobilise un art du silence mais également une dynamique de l'expression qui, malgré l'enveloppe sculptée, exprime l'intériorité, les appartenances et les filiations. Daria Gamsaragan applique les préceptes de Bourdelle en réalisant, au début de sa carrière, de nombreux bustes ; ils resteront un genre très prisé par l'artiste. Ses premiers portraits, exécutés à Alexandrie, (Annexe I, cat. 70-74) sont d'un très grand réalisme ; elle cherche alors la ressemblance, l'étude des formes et des rendus de matière.

Dès ses premiers salons et ses premières expositions, Daria Gamsaragan présente de nombreux bustes. Nous pouvons citer le *Portrait de S.K* (Annexe I, cat. 82) ou la *Tête de Soudanaise* (Annexe I, cat. 87). Tous incarnent l'identité du modèle, une grande ressemblance morphologique et des traits parfois exacerbés qui ne visent pas à magnifier le modèle mais tendent à lui conférer une grande expressivité, de très fortes caractéristiques physiques. Daria Gamsaragan accorde une grande importance à rendre la nature et les traits de son modèle, tout en s'affranchissant de la représentation mimétique mais sans s'éloigner de la figuration formelle. Une rupture s'opère après la Seconde Guerre mondiale ; les artistes, dont Daria Gamsaragan, s'interrogent sur la représentation de l'homme, après le cataclysme et l'anéantissement de l'image de l'humain. Le temps est alors à l'expérimentation, toujours en partant des formes traditionnelles de l'art sculptural et de la figuration. Si certaines représentations témoignent de l'expérience de la géométrisation des formes, comme la *Porteuse*

¹⁹³ SOLIER, René de. *Histoire du buste au XXe autour de Bourdelle et depuis ses élèves*. Cat. exp. Paris, Musée Bourdelle, mai - septembre 1964.

d'eau (Annexe I, cat. 23), ou de l'hybridité des genres, du tourment des corps, de la déchirure des traits, à l'image du *Cri* (Annexe I, cat. 40), Gamsaragan ne fait pas ces tentatives avec ses bustes, en raison de l'importance accordée à l'humanité du modèle ; en 1933 avec le *Portrait de femme* (Annexe I, cat. 83), ou en 1954 avec *Le Vent* (Annexe I, cat. 100), l'artiste ne sacrifie pas la figuration et la ressemblance.

Daria Gamsaragan aurait notamment participé à deux expositions consacrées au portrait, l'une en 1934, la seconde en 1964. La première, l'exposition *Portraits contemporains* de 1934 se tient à la Galerie de Paris. Comme nous l'avons énoncé auparavant, le catalogue de l'exposition ne mentionne pas Daria Gamsaragan, mais sa présence est relatée par l'article de G.-J. Gros pour *Paris-Midi*, daté du 2 janvier 1934. Elle aurait alors exposé un portrait peint. La seconde exposition, davantage documentée, est *Histoire du buste au XXe siècle autour de Bourdelle et depuis ses élèves*, organisée au Musée Bourdelle entre mai et septembre 1964. Le catalogue de l'exposition, préfacé par René de Solier, donne une notice biographique de chaque artiste. Elle renseigne notamment les collections publiques et privées, en France et à l'étranger, où figure l'œuvre de Daria Gamsaragan, puis présente une bibliographie et le sommaire non exhaustif de ses expositions. Ces informations nous ont été utiles pour situer et localiser les collections qui détenaient des œuvres de l'artiste, bien que toutes n'aient pu être exploitées. Ainsi, Daria Gamsaragan présente neuf bustes et portraits, notamment des amis artistes, poètes ou écrivains. Une partie d'entre eux a pu être identifiée et illustrée, à l'instar de *D'Astier de la Vigerie*, *Charles Estienne*, *Jean Follain*, *Roger Vailland*, *Sacha Pitoeff* (Annexe I, cat. 92, 102-105), et le *Cri* (Annexe I, cat. 40), les quatre restants, *H.P Gassier*, *Émile Lahner*, *François de Vaux de Foletieret* *Raymond Guthrie* (Annexe I, cat. 90, 91, 99, 106), n'ont ni visuellement pu être identifiés, ni localisés.

L'exercice du buste pour Daria Gamsaragan est au-delà de la simple notion de réalisme, il s'accompagne d'inquiétudes et de questionnements ; en quête de vérité, la sculptrice est soucieuse d'atteindre une ressemblance autant que de prendre une distance formelle. Elle intègre sa dimension métaphysique et sa vision à la question de la dimension de l'être humain et de sa représentation, au-delà de la simple mesure, du simple rendu réaliste des proportions.

Le portrait de *Jean Follain* retranscrit cette quête entre réalisme et questionnements formels et métaphysiques sur l'être humain ; si ses traits sont respectés, le modelé, puissant et poussé à l'extrême donne un tout autre caractère au poète. Plus que de s'attacher à rendre une ressemblance extérieure précise du modèle, l'artiste façonne le visage, les traits, afin de rendre

son âme palpable. Les yeux et les sourcils, à peine visibles, sont reproduits par modelage et ajout de matière.

Il en est de même pour le portrait de *Roger Vaillant*, dont la chevelure et le visage sont fortement et puissamment modelés par des jeux de matière. Si les éléments physiques caractéristiques du portraituré peuvent permettre de l'identifier, comme la forme des principaux traits du nez, du menton ou des yeux, aucun contour n'est lisse ; Gamsaragan révèle la matérialité par des soulèvements de matière, qui participent de l'extériorisation de l'individualité, de l'essence de l'être. Le *Buste de Sacha Pitoëff* (Annexe I, cat. 105), réalisé la même année, présente un modelage moins poussé. L'artiste l'anime par un jeu de pleins et de vides, par les saillies et la stylisation, sans renoncer pour autant à la figuration réaliste du portrait. De profil, la chevelure apporte du dynamisme au portrait, dont seule la face est sculptée, tandis que l'arrière du visage, de la nuque au crâne, est vide.

Dans la série des portraits datés des années 1957-1958, Daria Gamsaragan caractérise son travail par une économie de moyens et un fort modelé de la matière, lui donnant vie et dynamisme. Un critique anonyme écrit dans *Combat* le 10 mars 1958 :

La matière vibre sous les doigts du sculpteur et traduit la profondeur de l'âme du modèle. Vaillant, Pitoëff, Charles Estienne, etc, sortent de l'ombre, de leur ombre, avec tout le pathétique que livre la réalité transposée par le don de poésie ; la sculpture de Daria Gamsaragan est humaine, émouvante, simple dans sa sensibilité naturelle, mais elle témoigne aussi de recherches plastiques qui sont bien de son temps.¹⁹⁴

Si le portrait est bien souvent de l'initiative d'un commanditaire, ou d'un souhait de rendre hommage, Daria Gamsaragan n'en néglige pas pour autant l'expressivité du modèle, ni son langage plastique.

De l'enseignement jusqu'à l'exercice de recherches permanentes, les bustes de Daria Gamsaragan sont ceux de son cercle familial, amical, artistique ou intellectuel proche. Hormis les premiers portraits que l'artiste a réalisés dans l'atelier de Joseph Constant qui sont directement tirés de modèles et de passants, les *Portraits d'Illonka* (Annexe I, cat. 78) ou de *Riquette Lefèvre* (Annexe I, cat. 79), exécutés dès 1929, sont plus intimes. En effet, bien qu'ils

¹⁹⁴ ANONYME « Des êtres mi-hommes ; mi-fantômes, sortes de créatures fantastiques... », dans *Combat*, 10 mars 1958. Retranscription d'articles de presse conservée à la documentation de la Bibliothèque Kandinsky dans le Dossier de Daria Gamsaragan, cote APGAMS.

ne soient pas identifiés, ils portent des titres permettant de deviner le lien d'amitié entre le modèle et l'artiste. De même, certains d'entre eux feront l'objet de sujet de médaille pour la Monnaie de Paris, dans un travail de collaboration que nous étudierons ultérieurement, à l'instar de *Han Suyin* (Annexe I, cat. 81) Si aucune trace de contact n'a été portée à notre connaissance, l'artiste réalise son portrait sculpté pour la première fois dans les années 1930, avant de dessiner une médaille à son effigie en 1976. Également, Daria Gamsaragan réalise le portrait d'Emile Lahner. Côté dans l'atelier de Bourdelle, il était un ami du couple Gamsaragan-Gyomaï, avant d'organiser une exposition avec lui en 1936, à la Galerie Bonaparte. Gamsaragan a collectionné nombre de ses œuvres, aujourd'hui détenues dans la collection Djabourov. Leurs liens sont attestés par des photographies (Annexe III, archive 27) ainsi que par un portrait de Daria Gamsaragan peint par Lahner dès le début de leur amitié en 1926 (Annexe II, ill. 10), dans lequel elle y est représentée en train de sculpter un portrait, sur un fond neutre.

C. Le fracas de la Guerre

La Seconde Guerre mondiale marque un arrêt brutal dans la production de Daria Gamsaragan. Qu'il s'agisse de la contrainte d'abandonner son atelier, des disparitions de proches ou de la difficulté de voyager et d'exposer, la carrière de Gamsaragan est paralysée. Les stratégies de vente mises en œuvre, tout comme sa production, sont obstruées à partir de 1939, année de rupture dans la vie de l'artiste. Si les années de guerre marquent profondément sa façon de travailler, ses œuvres apparaissent dès lors comme des réactions face au tragique, qu'il soit personnel ou universel. Alors que sa création sculpturale est empêchée, Daria Gamsaragan se réfugie dans le dessin.

1. Ruptures. Du retour forcé en Égypte à l'engagement dans la Résistance

L'année 1939 est pour Daria Gamsaragan marquée par des ruptures, des disparitions et l'arrêt brutal de sa production. En effet, la mère de l'artiste décède en 1939, alors que la famille est en voyage dans le Sud de la France, notamment à Aix-en-Provence, auprès de la famille Brin¹⁹⁵. Daria Gamsaragan a beaucoup dessiné à cette période, notamment un ensemble réuni par l'artiste (Annexe I. cat 180-192) principalement composé de paysages du midi et de vue de ports. La mort de sa mère surgit après un autre départ, celui d'Imre Gyomaï, dont elle est alors divorcée, pour la guerre. Dans une lettre datée du 14 octobre 1939 en hommage à sa mère (Annexe III, archive 9), elle fait part de son état psychologique et mental en réaction aux différentes pertes de ses proches.

Fantôme de nos joies, des dîners sonores de rires, fantôme d'Imre parti pour la guerre, fantôme de notre vie brisée, fantôme de notre jeunesse, de nos bonheurs, de nos chagrins. Fantômes, fantômes nous-mêmes, tous les trois, papa vieilli, avec sa noire vie, moi, avec ma vie morte. Nous ne sommes que trois ombres, trop faibles pour garder à elles seules tant de vies passées, accumulées.¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Rivière Verte* 1984, t. 3, p. 249.

¹⁹⁶ Lettre de Daria Gamsaragan à propos du décès de sa mère, daté du 14 octobre 1939, conservée chez Madeleine et Jeanine Djabourov.

Suite à la perte de sa mère, Daria Gamsaragan retourne en Égypte chez sa famille, où elle sera contrainte de rester en raison de la Guerre qui éclate. Ne détenant pas la nationalité française, son retour se révèle difficile, et les délais d'obtention de visa sont très longs, qu'il s'agisse de se rendre en zone libre ou en zone occupée. Elle écrit, dans un de ses carnets daté du 20 octobre 1939 (Annexe III, archive 12) :

Du jour au lendemain, j'ai été arrachée à toutes les choses qui m'étaient les plus chères : Imré, ma maison, mon travail, jetée dans ce pays qui m'est devenu étranger, où je n'ai plus de liens, du moins des liens vitaux, car j'ai heureusement papa et un ou deux grands amis, mais ils ne font pas partie de ma vie telle que je l'ai construite, conquise jour par jour par tant d'efforts et de luttes, depuis tant d'années, ici rien n'est vivant pour moi. [...] Je suis en exil, isolée, seule avec l'affreuse douleur d'une vie perdue laissée à Paris, pleine des choses et des êtres que j'adorais condamnés à être détruits.¹⁹⁷

Daria Gamsaragan se sent ainsi isolée, loin de ce qu'elle a construit, bâti, sculpté, loin de la vie qu'elle s'est façonnée. Si elle fait de nombreux allers-retours entre la France et l'Égypte en temps de paix, cela n'est plus possible avec l'éclat de la Guerre. Daria Gamsaragan aurait ainsi obtenu son visa pour la France après environ huit mois d'attente. Sa présence est attestée par sa participation aux Salons de 1940, qui se déroule du 3 au 25 avril, après le groupement du Salon d'Automne, de la Société des Artistes décorateurs et du Salon des Tuileries, avec quatre statuettes : *L'Ange des Ténèbres*, *L'Ange des lumières*, *Portrait de Josette*, et *Buste d'Égyptienne* (Annexe I, cat. 27, 28, 88, 89). Ces œuvres ne nous étant malheureusement pas parvenues, nous n'avons pas été en mesure de les identifier. Elle est alors domiciliée, d'après le catalogue du Salon, au 34 rue Scheffer dans le 16^{ème} arrondissement. Il s'agit de l'adresse de la photographe Ergy Landau, à laquelle Daria Gamsaragan semble vivre, en France, dès 1935, quelques mois avant son divorce avec Imre Gyomaï, jusqu'en 1940. Nous ne savons pas si les deux artistes y partageaient un atelier, et quelle était la nature de leur cohabitation. Durant la période de la guerre, Daria Gamsaragan s'établit entre différentes villes en France ; ces années sont très peu renseignées et très peu documentées. Nous avons pu identifier certaines adresses grâce au courrier et à la correspondance entretenue durant cette

¹⁹⁷ Extrait tiré d'un carnet d'écriture de Daria Gamsaragan, daté du 20 octobre 1939, non paginé, conservé chez Madeleine et Jeanine Djabourov.

époque. En 1941, elle se trouve alors à Toulon, en zone libre, avant de rejoindre Tourves, dans le Var, en 1942.

Si nous en ignorons la date ou le cheminement, Daria Gamsaragan s'engage dans la Résistance à son retour en France. En effet, elle détenait des brassards de résistants, à présent conservés chez Madeleine et Jeanine Djabourov. En outre, à cette période, elle fait la rencontre de Georges Eugène Vallois, qui a été son compagnon pendant quelques années, jusqu'aux années 1950. Il occupe, durant et après la Seconde Guerre, les postes de directeur au journal du *Franc-Tireur* et de *Libération*. Fondé en novembre 1940 à Lyon, le *Franc-Tireur* est à la fois un mouvement de résistance et un journal clandestin. Quant à *Libération*, il s'agissait d'un journal édité entre 1941 et 1964, d'abord clandestin, issu du mouvement de résistance Libération-Sud. Georges E. Vallois en est le Directeur de publication, tandis qu'Emmanuel d'Astier de La Vigerie, avec Jean Cavaillès, en sont les fondateurs. Daria Gamsaragan représente par ailleurs le portrait de *D'Astier de la Vigerie* (Annexe 1, cat. 92), en témoignage du cercle de résistants auquel elle appartient. Le portrait, exposé lors de l'*Histoire du Buste au XXe siècle autour de Bourdelle et depuis ses élèves* au Musée Bourdelle en 1964, est daté dans le catalogue d'exposition de 1949. Assez représentatif et ressemblant au modèle, il n'en est pas moins marqué de l'empreinte plastique de l'artiste, qui tourmente la matière afin de lui insuffler une vie, un caractère. Emmanuel d'Astier de La Vigerie (1900 - 1969) est un écrivain, journaliste, militaire et homme politique, membre de l'ordre de la Libération. Lui et Gamsaragan se sont probablement rencontrés lors de la création du périodique *Libération*, en 1941, dans les cercles qu'ils fréquentaient. Par la suite, Daria Gamsaragan obtient sa carte de presse à *Libération* en 1960 (Annexe III, archive 17), témoignant de son implication dans l'actualité politique quotidienne.

Dans ce milieu qu'elle côtoie durant et après la guerre, et dans l'euphorie de la Libération, Daria Gamsaragan fait l'acquisition d'une vaste maison à La Michelière, près de Honfleur, où se réunissent les résistants et journalistes du *Franc-Tireur*. Elle continue donc, après la guerre, de fréquenter certains des acteurs de la résistance, et de s'inscrire dans ce milieu politisé et intellectuel. Après cette période, Paris redevient son lieu de résidence personnelle et professionnelle, d'abord au 18 avenue Jules Janin, puis au 11 Villa Spontini, tous deux dans le 16ème arrondissement. Depuis le début de la guerre jusqu'à la fin des années 1940, Daria Gamsaragan sculpte peu ; elle n'a pas d'atelier fixe et oscille entre divers lieux de vie. Sa production et son travail connaissent un ralentissement, si ce n'est un arrêt, durant près de sept années. Un ensemble de dessins (Annexe 1, cat. 193-201), pouvant être daté des années de guerre, agit comme une préfiguration de l'œuvre sculptée de l'artiste des années 1970 ; des

figures humaines sont entremêlées à des figures végétales, les corps semblent prisonniers, enfermés, retranscrivant son état d'esprit et la direction qu'elle allait donner à son art.

2. Figures en souffrance : le corps comme expression du tragique

Le XXe siècle voit la violence humaine portée à son paroxysme, voit les exilés fuir la dictature, les pogroms, la misère, la torture, la mort. Alors que s'enterre l'image sacrée de la figure humaine avec les événements horribles des massacres de la guerre et des génocides, défiant tant la confiance en l'Homme que celle du Progrès cher au XIXe siècle, un bouleversement plastique s'opère. La souffrance humaine devient alors l'un des principaux champs d'exploration des artistes, comme une inspiration source de l'art du XXe siècle. Jean Fautrier, Germaine Richier, Alberto Giacometti ou encore Francis Bacon font partie des artistes qui fractionnent, fragmentent, défigurent, disloquent le corps humain. Désacralisé, il est théâtre de toutes sortes d'expérimentations créatrices et artistiques. Il devient objet de fascination, acteur expressif d'une souffrance.

Des ensembles de dessins témoignent de sa recherche en art et de son état psychologique durant cette période. Ils peuvent être datés des années de guerre, lorsque Daria Gamsaragan se déplace de ville en ville, par le style du dessin qui agit comme les prémices de recherches de l'artiste en sculpture. Certains ont probablement pu être réalisés lorsqu'elle se trouve à la maison de la Michelière, à partir des années 1942. Le dessin *Sans titre* (Annexe 1, cat. 193) est chargé de sentiment d'enfermement, non seulement par la représentation des grilles très nombreuses et serrées, mais également par la noirceur et l'épaisseur des traits, et la profusion de ce qui semble se passer derrière elles. Les formes végétales semblent se lier à une figure humaine, presque non reconnaissable. La métamorphose de l'humain en végétal est courante dans les arts, d'Ovide à Germaine Richier. Germaine Richier (1902-1959), contemporaine de Daria Gamsaragan, opère après la Guerre une hybridation entre le végétal, le minéral et l'humain et pose un nouveau regard sur le corps. Daria Gamsaragan mêle les registres, passant d'abord par le dessin, qui occupe une place particulière dans sa production. Ces dessins, à l'instar des sculptures, accompagnent la réalisation mais sans nécessairement la précéder. Ils expriment tensions et recherches, telle « l'écriture griffée » que Bernard Ceysson théorise¹⁹⁸. L'œuvre dessinée de Daria Gamsaragan est également le support, comme sa sculpture,

¹⁹⁸ CEYSSON, Bernard (dir.). *L'écriture griffée*. Cat. exp., Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 1993. Paris : Réunion des Musées Nationaux ; Saint-Etienne : Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1993.

d'expression d'intériorité, d'état d'inquiétude, de la condition humaine. Alors que l'on peut imaginer son art comme une projection de lignes et de volumes, le dessin ne précède pas pour autant la sculpture, il n'est pas un travail de préparation. Beaucoup d'esquisses et de dessins ont été retrouvés, toutes périodes confondues, et aucun n'est apparu comme un travail préparatoire pour une sculpture. Si nous n'avons trouvé aucune esquisse, il peut être supposé que Daria Gamsaragan sculpte par une confrontation directe avec la matière, avec la conviction de trouver la forme juste.

Mais cela témoigne aussi de l'importance du dessin dans l'œuvre de l'artiste ; il n'existe pas d'interdépendance mais bien une autonomie entre les arts comme support de création et d'expression. Ainsi, si la Seconde Guerre a poussé Daria Gamsaragan à créer dans le retrait, à mettre un terme, temporairement, à son activité principale. Son œuvre graphique incarne tout un univers, un champ de réflexion autour de sa sculpture. Le dessin agit comme expression de son intériorité ; œuvre sculpté et œuvre dessiné se font écho, ou du moins sont deux univers qui s'observent avec accointances. *Sans titre* (Annexe 1, cat. 196) donne à voir une hybridité de l'humain et du végétal ; les figures semblant prendre racine s'élèvent et laissent apparaître un visage humanoïde. Entre animal, humain et végétal, les esprits et les corps semblent en souffrance ; seuls les yeux sont marqués par des formes rondes, vidant ce qui apparaît comme un visage de toute expression, accentuant la déshumanisation des figures. La perte de l'humanité traduit la violence et la souffrance endurée par les corps, par celles et ceux qui ont subi les horreurs infligées durant le XXe siècle.

Cette douleur est à la fois une souffrance du peuple mais aussi une tragédie universelle pour Daria Gamsaragan.

Je suis née en Égypte, mais j'ai vu la souffrance du peuple arménien. Chaque arménien vit avec cette injustice. Mais je n'arrête pas la souffrance à une frontière. [...] C'est une abomination qui a été faite au peuple arménien. [...] Il faut, en tous les cas, sortir de cet aspect misérabiliste dans lequel on se complaît. Par exemple, nous sommes parmi les meilleurs architectes du monde. Il faut faire connaître notre architecture, nos artistes. Il n'y a pas d'art spécifique arménien. D'ailleurs, l'art national n'existe pas. Aujourd'hui, on est internationaliste. Lorsque mon œuvre a commencé à exprimer la tragédie du monde, certains y ont vu le drame du peuple arménien. L'époque tragique correspond, en fait, à des choses tragiques dans ma vie

et dans le monde. Ces images dramatiques évoquent mes tourments du moment. Les corps maigres de certains de mes bronzes évoquent aussi les souffrances endurées par des milliers d'hommes dans les camps d'extermination.¹⁹⁹

Dans son entretien pour la revue *Armenia*²⁰⁰, l'artiste expose sa vision internationaliste, qu'elle relie à l'universalité du drame, du supplice des corps et des peuples. *L'Homme nu* (Annexe 1, cat. 32) incarne ainsi à la fois la souffrance des peuples ayant subi massacres et génocides, le tragique de l'humanité mais également la douleur personnelle et idiosyncrasique de l'artiste et, par extension, celle de chaque individu. Exposé à la Galerie de la Boétie en 1950, ce plâtre grandeur nature prend la forme d'un homme en état de prière, les deux bras démesurément longs et ouverts, le visage penché et le regard vers le ciel. Portant un pagne, l'homme est extrêmement maigre, chaque centimètre de peau donne à voir les plis et le décharnement de son corps malade. Cette figure en souffrance, datée de 1950, annonce les recherches, les distorsions, les élongations, les déchirements qui suivront dans l'art de Daria Gamsaragan, explorant l'incarnation du tragique de l'humain par la sculpture.

Henri Héraut, en 1977 dans la revue *Armenia* qualifie les figures squelettiques « d'art « misérabiliste » »²⁰¹. Ce mouvement, dont les prémices peuvent être datées de la fin des années 1930, avec les peintres Francis Gruber ou Bernard Buffet²⁰², se développe dans l'immédiat après-guerre. Les crises de l'humanisme se fondent sur des facteurs historiques mais aussi sociologiques et idéologiques, avec les guerres, l'athéisme ou, au contraire, le retour au sacré. Avec ce qualificatif, Daria Gamsaragan serait dans l'attention grave de la plus pure réalité, en ce que le misérabilisme témoigne d'une crise de l'humanisme. Il n'y aurait plus de forme pour exprimer une humanité qui a perdu ses valeurs et ses fondements les plus intrinsèques. Si l'on peut concéder que Daria Gamsaragan se rapproche du misérabilisme par ses figures humaines tragiquement maigres, elles sont animées d'un mouvement, d'une passion ; son art est malgré tout un humanisme en ce qu'il donne à voir le corps humain dans son essence, comme une domination de la vie sur la mort. Le tragique, qui explose et se cristallise par les guerres, devient le support de création de l'artiste. Si Daria Gamsaragan viole la forme, elle mêle son sentiment de vie à une sculpture de la construction, de l'harmonie, de l'équilibre ; son art défend ainsi l'humain. *L'Homme nu* annonce les recherches de l'artiste, creusant et abîmant les corps,

¹⁹⁹ ZAKARIAN, Hermine. « Daria Gamsaragan », dans *Armenia*, octobre - novembre 1984, p. 35.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ HÉRAUT, Henri. « Daria Gamsaragan », dans *Armenia*, avril 1977, p. 23.

²⁰² DUFRÈNE, Thierry. *Alberto Giacometti, les dimensions de la réalité*. Genève : Skira, 1994, p. 121.

sans les renier de leur âme, au sens d'intériorité. Si ces figures incarnent et portent la souffrance des peuples, ne les animant plus que d'un élan de survie, elles évoquent également les figures hiératiques des arts égyptiens, dont la forme était donnée afin qu'on ne discerne pas une attitude particulière, reconnaissable. Se pose alors la question de l'indifférenciation des corps voulue - ou non - par l'artiste. Maximilien Gauthier, dans sa présentation de l'exposition de Daria Gamsaragan à la Boétie en 1950²⁰³, associe son œuvre à un combat pour « l'ordre et la clarté », sa sculpture est « intérieure » ; *L'Homme nu* apparaît comme la synthèse, l'idéal, « qui est l'alliance du statisme architectural de l'Égypte avec la vie telle qu'on la voit. ». Le critique reconnaît d'une part la lutte pour l'humanité dans la sculpture de Daria Gamsaragan mais lui confère également une dimension autre, celle de l'équilibre atteint par l'accord de la construction architecturale et de la réalité vue. Ce corps tout en tension, dans un mouvement d'imploration, retranscrit les aspirations humaines les plus élevées ; les recherches plastiques de la figuration poussée à l'extrême conduisent l'artiste à la représentation de ces images tragiques mais imprégnées d'un profond humanisme.

Cet humanisme, chez Daria Gamsaragan, ne peut être distingué d'une part d'un engagement instinctif et d'autre part de la question de la foi. L'artiste, après les événements traumatisants de la Guerre, cherche à révéler par sa sculpture la nature fragile et indescriptible de l'être humain. La Seconde Guerre mondiale a ainsi cristallisé l'ensemble des angoisses existentielles de Daria Gamsaragan. Cette condensation explose dans les œuvres à partir de 1940 pour l'œuvre graphique, et à partir de 1950 pour l'œuvre sculpté. À partir de 1950, Daria Gamsaragan recherche dans son art le moyen d'exprimer la tension de l'humanité, au travers de la tension de la chair, des corps, de la matière étirée ; l'humain ne quitte pas la sculptrice, à la fois sujet et modèle de son œuvre. Elle dissèque et défigure, en obéissant toujours à la construction architecturale des volumes et des formes. Si ces figures semblent se consumer, elles s'imprègnent de trois niveaux de souffrance, des tourments personnels de Daria Gamsaragan, à la tragédie des nations et des peuples ayant connu misères et massacres, jusqu'à la douleur universelle de l'humanité. Intime, national et international cohabitent dans les figures humaines sculptées, qui semblent à la fois jaillir d'un monde originel et sortir d'un état proche de la mort.

²⁰³ *Daria Gamsaragan, Sculptures*. Préface par Maximilien Gauthier. Cat. exp., Paris, Galerie La Boétie, 21 novembre – 5 décembre 1950, non paginé.

3. Les espoirs d'un « monde nouveau »²⁰⁴ : le retour progressif à la vie

La question de la foi est indissociable de la question de l'humanité pour Daria Gamsaragan. Cette foi se manifeste paradoxalement de deux manières ; d'une part avec un fondement religieux, et d'autre part avec une dimension profondément humaniste, agnostique, si ce n'est athéiste. En effet, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le religieux en art est un support pour exprimer le tragique. Les artistes ont recours à ce thème pour retranscrire la crise de l'humanisme traversée, comme si l'art profane ne fournissait plus les armes nécessaires pour inventer de nouvelles formes, comme s'il n'était pas suffisant pour révéler l'ampleur de cette douleur inédite. Gérard Monnier, dans le catalogue de l'exposition *L'Art en Europe, Les années décisives 1945-1953*²⁰⁵, analyse le rapport à l'art religieux dans les années d'après-guerre : les artistes, se tournant vers des motifs sacrés pour exprimer la situation inédite traversée, donnent « un sens profane à des images d'origines religieuses. »²⁰⁶. La représentation des thèmes de l'Histoire sainte devient le support d'évocation du traumatisme de la guerre. En d'autres termes, l'humanité, qui semble avoir perdu ses fondements, son essence, conduit les artistes à investir le religieux du tragique. Si la crucifixion est un grand thème de l'art, il est alors élevé en représentation ultime où l'échange entre douleur et espérance se produit, l'instant crucial entre la vie et la mort.

Les crucifixions sont des images prégnantes de l'après-guerre, ce thème opère un bouleversement dans la représentation du religieux comme expression de la souffrance. Nous pouvons penser au *Christ d'Assy* de Germaine Richier (1950, bronze, église du Plateau d'Assy ; Annexe II, ill. 3) dont la figuration humaine du Christ provoque un scandale dans l'église. La résurgence du religieux apparaît comme un moyen pour les artistes de représenter le sentiment du tragique, de l'homme torturé, de l'angoisse contemporaine. Alors que Richier faisait confondre le Christ et sa croix, le *Christ* de Gamsaragan (Annexe 1, cat. 42) se détache de son crucifix, la bouche ouverte comme dans un dernier cri de désespoir. Il apparaît comme le reflet des tourments de l'artiste mais aussi de l'humanité. Le corps cachectique, les membres étirés et démesurément longs, cette figure de souffrance incarne bien la rupture de l'humain avec tout

²⁰⁴ Rivière Verte 1984, t. 2, p. 151.

²⁰⁵ COLLECTIF. *L'Art en Europe : les années décisives : 1945-1953*. Cat. exp. Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1987. Genève : Skira ; Saint-Etienne : Musée d'art moderne, 1987.

²⁰⁶ MONNIER, Gérard. « Actualité de l'art sacré », dans *L'art en Europe, Les années décisives 1945-1953*. Cat. exp., Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne. Genève : Skira ; Saint-Etienne : Musée d'art moderne, 1987, p. 50.

ce qui a précédé. Désacralisé, déshumanisé, il n'est plus que la représentation d'un corps comme lieu du conflit, théâtre de la crise.

Si le *Christ* de Gamsaragan est particulièrement tragique, il annonce le renouveau dans sa pratique de l'art sacré. Le religieux, avant la Seconde Guerre, n'était pas un thème exploré par l'artiste. Dès lors, il devient le terrain de recherches privilégié de l'expression du tourment. *L'Orante* (Annexe 1, cat. 39) est une autre figure en souffrance. L'orante désigne, dans l'art religieux, un personnage peint ou sculpté dans un geste de prière, les bras levés. Daria Gamsaragan choisit de représenter *L'Orante* presque comme un squelette, le corps dans un mouvement de supplication, d'une prière de désespoir. La tension spirituelle qui habite cette figure est celle d'une acceptation résignée de la souffrance, de la condition humaine. Le corps est accidenté, la nudité accentue la violence ; le sacré devient vulnérable, comme la chair humaine. Pour Daria Gamsaragan, le religieux n'est plus qu'un corps décharné, dépouillé, mis à mal. La figure humaine est réduite à l'essentiel, à la frontière du visible et de l'invisible.

Si le religieux est ébranlé, si le sacré est devenu profane, Daria Gamsaragan place sa foi dans l'humanité même, dans la confiance en un monde nouveau. Elle écrit : « sortis de la fange de la guerre [...], nous portions nos idéaux intacts, à bout de bras, comme offrandes au monde nouveau. »²⁰⁷. Si le religieux exprime la souffrance endurée par les peuples, si le corps agit comme une expression du tragique, la figure humaine permet également à l'artiste de représenter cette foi dans un renouveau, dans des idéaux de paix et d'espoirs. Il existe chez Daria Gamsaragan une ambivalence de la figure humaine, qui est à la fois le terrain privilégié du tragique, mais également celui de la foi dans l'humanité.

Le Salut à la Paix (Annexe 1, cat. 31) exprime ce paradoxe. L'artiste, ne s'éloignant jamais de la figuration et de la représentation de l'humain, confère à son sujet des formes pleines, des chairs non plus en lambeaux, mais pleines de vigueur. Un genou posé au sol, l'autre plié vers l'avant, le corps étendu jusqu'aux bras élançés au-dessus de la tête, la femme est en position de salut, un appel à la paix. Sans aucune sexualisation, la nudité ne renvoie pas chez Daria Gamsaragan à un érotisme mais à l'humain dans son essence même. La figure du *Salut à la Paix* incarne un mouvement du cœur et du corps, un engagement instinctif vers le nouveau monde de l'après-guerre. Le paradoxe de la figure humaine se révèle également dans le traitement accordé aux figures religieuses. En effet, si *Eve* (Annexe 1, cat. 34) prend les mêmes positions et mouvements du corps que *L'Orante*, elle exprime une tout autre dimension de la

²⁰⁷ Rivière Verte 1984, t. 2, p. 151.

figure religieuse chez Gamsaragan ; *Eve* n'est qu'un motif. Le corps prend des formes en mouvement, légèrement géométrisées, dont les volumes sont harmonieux pour incarner cette figure de féminité. Ce qui perdure dans la manière de représenter les corps, c'est l'élongation, l'étirement, et la recherche d'un équilibre statique. C'est donc une double ambivalence qui entoure les figures humaines ; le paradoxe se caractérise tant dans l'imaginaire de Daria Gamsaragan, dont la représentation de l'humanité oscille entre crise et espoir, que dans son traitement des corps, décimés, hachés, torturés, ou chair enveloppante de l'âme.

Qu'il s'agisse des figures tourmentées ou des formes pleines, Daria Gamsaragan donne à voir un corps loin du regard désirant de l'homme, un regard sans concession sur le corps, qu'il soit féminin ou masculin. Neutre, il devient la chair de l'humanité et incarne la présence de l'être, jusqu'à son essence. La figure humaine se veut réparatrice des maux et des destructions du XXe siècle.

En outre, le retour à la vie se manifeste par le renouveau de Daria Gamsaragan sur la scène artistique. Après la guerre, l'artiste participe à de nouveaux salons émergents. Le Salon de Mai, manifestation artistique de peinture et de sculpture, fondé à Paris comme association en 1943, fait partie de ces salons éclos pendant la guerre, en vue de s'opposer au régime nazi et à leur condamnation de l'art dit « dégénéré ». Daria Gamsaragan mentionne sa participation à ce salon après la Seconde Guerre mondiale dans son dossier d'artiste du Musée National d'Art Moderne conservé la bibliothèque Kandinsky ; cependant, son nom n'a pas été retrouvé dans les catalogues.

Dès 1946, elle expose au Salon de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (UFPS) avec *L'Étreinte* (Annexe 1, cat. 13), marquant son retour dans les expositions collectives. L'artiste ayant été privée de son atelier pendant la durée de la guerre, l'œuvre présentée n'est pas inédite au salon, elle avait déjà été exposée en 1932 au Salon des Tuileries. En revanche, la participation de Daria Gamsaragan au salon de l'UFPS est nouvelle et unique. Avant la guerre, l'UFPS n'est pas un choix d'exposition stratégique pour l'artiste, qui privilégie alors les salons mixtes. En comparaison, ses compagnones d'atelier chez Bourdelle et amies sculptrices Marguerite Cossaceanu-Lavrillier, Bella Raftopoulou et surtout Irène Codréano exposent régulièrement au salon de l'UFPS, également à partir de 1945. En 1946, en même temps que Daria Gamsaragan, Irène Codréano y expose son buste *Daria*²⁰⁸, parmi d'autres

²⁰⁸ Si le portrait a été attribué à Daria Gamsaragan au Musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt dans les années 200, cela a récemment été rectifié par le musée.

œuvres, et Marguerite Cossaceanu-Lavrillier présente un portrait sculpté et un dessin. Après la guerre, le salon de l'UFPS a perdu de son caractère d'avant-garde artistique, mais il continue de faire partie des salons parisiens importants, connaissant même un nouvel essor avec l'émergence du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) dans les années 1970-1980²⁰⁹.

En 1949, Daria Gamsaragan expose au premier Salon de la Jeune Sculpture, fondé en 1948. Le salon se destine à faire connaître les nouvelles tendances de l'art contemporain et de la sculpture ; car, « il faut le reconnaître, [la sculpture] est un art bien défavorisé. »²¹⁰. Reconnaisant les difficultés matérielles et économiques que le métier de sculpteur exige, et notamment après la guerre, Jean Cassou voit ce salon comme le lieu de reconnaissance de « l'état actuel de cet art, sa richesse, sa diversité, sa pressante et exigeante vitalité. »²¹¹ Ainsi, deux principaux objectifs animent ce salon, et sont clairement énoncés dans la préface du catalogue :

1° Amener le grand public qui fréquente les Salons de peinture à visiter cet autre Salon pour y prendre connaissance d'un art jeune, divers et fort riche qu'il n'avait généralement pas eu le désir de regarder dans la dispersion des grandes expositions.

2° Tirer les sculpteurs des nouvelles générations de l'isolement où ils se trouvent, leur donner la conscience des affinités qui les lient les uns aux autres, les mettre en rapport avec leur public.

Daria Gamsaragan prend ainsi part à ce renouveau de la sculpture, lors du premier Salon, qui s'est tenu du 14 mai au 9 juin 1949 au Musée Rodin, présidé par Albert Sarraut, et dont le Comité d'honneur était, entre autres, composé de Jean Cassou ou Raymond Cognat. Elle expose un *Torse* (Annexe I, cat. 29) ainsi qu'une *Tête* (Annexe 1, cat. 95), tous deux en bronze. Si nous pouvons supposer, par les nombreuses sculptures de torsos dans sa production, qu'il s'agit de celui présenté l'année suivante à la Galerie La Boétie, la *Tête* est en revanche non identifiée. En 1956, Daria Gamsaragan expose pour la seconde fois au Salon de la Jeune Sculpture, avec *L'Astronaute* (Annexe 1, cat. 41), une figure élancée, au corps amaigri, sans mains ni pieds et au regard tourné vers le ciel. Cette sculpture est la seule occurrence d'un tel

²⁰⁹ GONNARD, Catherine et GOURIER, Anne-Marie. *UFPS, Union des femmes peintres et sculpteurs*. Documentaire, 53 min, diffusé par le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, 2007.

²¹⁰ *Premier Salon de la Jeune Sculpture*, préface de Jean Cassou. Cat. exp., Paris, Musée Rodin (14 mai – 9 juin 1949). Paris : Musée Rodin, 1949, non paginé.

²¹¹ *Ibid.*, non paginé.

sujet dans l'œuvre de l'artiste ; *L'Astronaute* prend certainement son titre du fait de son regard porté vers les cieux. Cette figure issue de l'imaginaire de l'artiste se présente sans pieds ni mains, lui ôtant de son humanité pour ne devenir qu'un être parmi les étoiles, ou qui rêve d'y aller.

Après la guerre, de nouveaux salons émergent pour animer la vie artistique parisienne et s'inscrire dans les problématiques contemporaines. Le Salon Comparaisons en fait partie ; il a été fondé en 1954 par Andrée Bordeaux-Le-Pecq et Lilas Bug, avec pour objectif de promouvoir dans les arts des échanges entre la France et l'étranger, ainsi qu'entre l'art figuratif et l'art abstrait. Daria Gamsaragan y participe en 1955, mais le titre *Sculpture*²¹² qui paraît dans le catalogue ne nous permet pas d'identifier l'œuvre exposée. Un article de Guy Dornand « Les deux ultimes salons de la saison : « Comparaisons » - « Réalités nouvelles » », paru dans *Libération* le 15 juillet 1955 mentionne « un attachant personnage imaginaire mi-humain mi-animal de Daria Gamsaragan », laissant penser que les premières figures hybrides de l'artiste datent de 1955.

Dès 1950, Daria Gamsaragan voit sa première exposition personnelle depuis l'après-guerre organisée à la Galerie La Boétie. Elle y présente notamment *Le Salut à la Paix*, *L'Homme nu* et *Eve* (Annexe I, cat. 31, 32, 34), ainsi que de nombreux portraits de proches et de personnes qu'elle a pu observer au cours des dernières années, notamment lorsqu'elle se trouvait dans le Sud, avec *Portrait d'une Aixoise* (Annexe I, cat. 93). De nombreuses œuvres ont déjà été exposées lors de précédentes manifestations culturelles, à l'instar de *L'Étreinte*, du *Torse*, ou du *Portrait de Madame Jabès* (Annexe I, cat. 13, 32, 84). Ce sont des œuvres conservées par l'artiste et qui continuent d'être exposées, pré ou post-conflit, malgré les bouleversements et les changements plastiques et stylistiques. Deux œuvres en bois sont exposées à la Boétie, ce qui est assez rare dans la production de l'artiste : *Le Lotus* et *Eve* (Annexe I, cat. 33, 34). Si nous avons précédemment étudié le personnage d'*Eve*, qui incarne une autre dimension des motifs afférents au religieux chez l'artiste, elle est également un prétexte à représenter un nu féminin, à l'instar du *Lotus*. Le *Lotus* est une figure féminine, aux membres très allongés et avec une construction symétrique du corps. En effet, l'œuvre prend son titre de la posture du lotus ; elle a les jambes croisées, les pieds posés l'un sur l'autre, les

²¹² *Salon Comparaisons*. Cat. exp., Paris, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 6 – 27 juillet 1955, non paginé.

bras le long du corps. Daria Gamsaragan confère à sa sculpture un équilibre par sa géométrie et sa symétrie, mais également par le sujet qui induit calme, dans une invitation à la réflexion et à la méditation. L'artiste reprend des éléments de son langage sculptural, à savoir l'étirement et la déformation des membres, non pas au service de l'expression de la souffrance, mais en vue d'atteindre une harmonie plastique : les formes s'arrondissent et s'adoucissent avec le bois poli.

L'exposition à la Galerie La Boétie agit comme l'annonce du renouveau dans l'art de Gamsaragan. Son langage plastique, toujours tourné vers la figuration, s'imprègne des nouvelles tendances artistiques et des maux contemporains ; les figures émaciées, allongées, efflanquées, entrent dans son registre sculptural afin d'une part d'exprimer l'affliction humaine, et d'autre part le prolongement des recherches passées sur le travail de construction et d'architecture des corps. Daria Gamsaragan fait aussi avec cette exposition le lien entre l'Égypte et la France, en présentant dans des vitrines un *Derviche*, une *Porteuse d'amphore*, une *Danseuse arabe*, des *Danseurs au bâton* (Annexe I, cat. 18, 22, 35, 55), etc. En effet, par leur iconographie, ces œuvres ont été présentées lors d'expositions au Caire ou à Alexandrie, mais rarement en France. Comme une synthèse de sa production passée et de son art en construction, le retour de Daria Gamsaragan sur la scène artistique parisienne se fait par l'exposition d'œuvres de différentes époques et de différents thèmes plastiques et stylistiques.

Si les expositions de Daria Gamsaragan marquent son retour dans la vie artistique parisienne, il se concrétise également par des ventes d'œuvres. *Le Torse* (Annexe I, cat. 29), est un sujet qui a été exposé à de nombreuses reprises en France et en Égypte, et ce depuis 1937 ; Daria Gamsaragan travaille sur différents formats et matériaux. Exposé en 1950 à la Galerie La Boétie dans une version en bronze, le *Torse* attire l'attention de Jean Cassou, alors Conservateur en chef du Musée National d'art moderne. Dans une lettre datée du 28 novembre 1950, Jean Cassou fait part à Marguerite Lamy, Directrice des Arts et Lettres, de son intérêt pour « une autre femme sculpteur : Madame Daria Gamsaragan »²¹³. Pierre Goutal, Chef du Bureau des Travaux d'Art, transmet la demande de Jean Cassou à Raymond Cogniat, Inspecteur principal des Beaux-Arts, à savoir d'aller visiter l'exposition de Daria Gamsaragan à la Boétie afin de faire une proposition d'achat pour une œuvre destinée au Musée National

²¹³ Lettre de Jean Cassou adressée à Marguerite Lamy, 28 novembre 1950 (Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine).

d'Art Moderne²¹⁴. Cette volonté témoigne clairement, de la part de Jean Cassou, d'engager une politique d'acquisition en direction des sculptrices. Aujourd'hui, le *Torse* en bronze est en dépôt du Centre national des arts plastiques au Musée d'Art et d'Histoire Marcel Dessel, à Dreux, depuis le 25 juin 1952²¹⁵. La politique d'achat de Jean Cassou au Musée National d'Art Moderne de Paris a permis à l'œuvre de Daria Gamsaragan d'être présente dans les collections publiques françaises. Malgré cette dynamique d'acquisition, les œuvres des femmes artistes, comme il en est le cas avec Gamsaragan, sont peu présentées dans les collections, et sont au contraire conservées dans les réserves ou bien en dépôt dans les musées de régions.

Le retour de Daria Gamsaragan sur la scène artistique parisienne s'accompagne dans sa production d'un renouveau de son langage formel, de ses recherches plastiques, de son expression sculpturale.

²¹⁴ Note de Pierre Goutal adressée à Raymond Cogniat, 30 novembre 1950, (Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine). L'œuvre a finalement été acquise par le CNAP.

²¹⁵ Notice d'œuvre consultable en ligne : https://www.cnap.fr/collection-en-ligne?filters=query%3Agamsaragan#/artwork/14000000029145?filters=query%3Agamsaragan&page=1&layout=grid&sort=by_author.

III. Entre chimères et poésie, le renouveau artistique (1955-1986)

La production de Daria Gamsaragan connaît un renouveau à partir de 1950, date de sa première exposition personnelle post-guerre. Dès 1955, l'artiste crée de nouvelles formes, s'engage dans une confrontation entre le réel et l'imaginaire, entre le figuratif et le cauchemardesque, vers l'hybride et l'exploration de nouvelles formes.

Cette renaissance se manifeste également par l'écriture et notamment la publication de romans. Alors qu'elle traverse des périodes de trouble et de vide, qu'elle doit se remettre à la sculpture après presque sept années d'absence, Daria Gamsaragan trouve dans l'écriture un exutoire. Par la poésie, le roman et l'écriture intimiste, elle se réapproprie une forme d'art qu'elle avait délaissée pour la sculpture. Elle se lie alors avec des personnalités littéraires et intellectuelles qui vont enrichir et dialoguer avec son œuvre, écrit ou sculpté.

A. Métamorphoser le réel, les figures hybrides (1957-1970)

Dans le champ des arts plastiques et pour notre étude, l'hybride correspond à une nouvelle catégorie de formes, générées par la combinaison, la superposition, le mélange de figures et de techniques. En tant qu'être souvent mi-animal mi-humain ou mi-végétal mi-humain, les figures hybrides traversent les époques et les cultures, les premières ayant été retrouvées sur des fresques en Namibie présentant une créature thérianthrope, (Anonyme (Namibie, Site d'Apollo 11), Plaquette de quartzite peinte ; Annexe II, ill. 4). Nous les retrouvons également dans la mythologie grecque ou égyptienne, notamment avec Horus, homme à la tête de faucon. Si dans la mythologie, l'hybride est intégré à une dimension symbolique, il en résulte sur le plan plastique une association d'éléments de différentes natures qui se manifestent par une uniformité dans l'approche stylistique. Pour autant, le phénomène de l'hybridité transcende les cultures et, dès lors, devient une forme complexe à caractériser.

L'emprunt, la synthèse, le combinatoire, l'expérimental définissent les modes de composition de l'hybride ; progressivement, dans les arts, ce qui résulte de ce processus est un croisement de plusieurs formes, en créant une nouvelle, qui s'enquiert d'un caractère fantastique, hors du réel, et par extension monstrueux. L'art du XXe siècle fait émerger de

nombreuses et nouvelles formes d'interfécondités, des femmes-oiseaux aux quadrupèdes ailés de Hans Arp, Pablo Picasso ou Marc Chagall.

Le répertoire des formes nouvelles, qui émergent pendant la Seconde Guerre mondiale, se traduit dans un premier temps par une simple rencontre de la représentation de l'humain et de l'animal. Progressivement, l'hybride concerne également le végétal et le minéral, mêlant les différents règnes de la nature.

Entre mythologie personnelle et bestiaire monstrueux, Daria Gamsaragan crée son répertoire d'êtres en métamorphoses. Si l'hybridité n'est pas nouvelle, l'artiste l'exploite pour se créer toute une mythologie afin d'évoquer un pan de l'expérience humaine omniprésent dans l'art d'après-guerre. À la fois intime et universel, le cri derrière ses figures porte le poids du silence, des blessures et des souffrances inguérissables.

1. Créer son langage sculptural : « la fougue expressionniste »²¹⁶

Le Cri (Annexe I, cat. 40) marque un tournant dans l'œuvre de Daria Gamsaragan. En 1955, elle accentue l'extension des membres, déjà commencée avec *l'Homme nu* ou *L'Orante* (Annexe I, cat. 32, 39). Si les corps étaient en tension, maigres et allongés, *Le Cri* est déformé, la matière arrachée ; les bras se terminent en deux mains à la taille exacerbée, pour accentuer le désespoir. Sans franchir le pas de l'hybridation, Daria Gamsaragan pousse la défiguration à l'extrême. La déshumanisation est portée plus loin que dans les recherches précédentes, pour arriver, en 1958, à la constitution d'un bestiaire exposé à la galerie Simone Badinier. L'exposition *Bestiaires et Hiéroglyphes*, présentée dans le livret par le critique Waldemar-George, a regroupé vingt-et-une œuvres, dont dix-sept sont des êtres hybrides, mi-humain mi-animal, et quatre sont des portraits.

L'hybride exploré par Daria Gamsaragan relève davantage de la création de figures cauchemardesques que d'une recherche d'exploration des règnes animal, végétal et humain. Si les corps sont humains, les têtes sont souvent celles d'oiseaux, de rapaces, pour donner forme à des concepts, à un imaginaire, à une mythologie. La *Harpie* et le *Vampire* (Annexe I, cat. 43, 45), souvent présentées ensemble, sont les premières figures hybrides à voir le jour dans le

²¹⁶ WARNOD, André. « Daria Gamsaragan expose à la Boétie... », dans *Figaro*, 27 novembre 1950, non paginé.

bestiaire de l'artiste. Toutes deux datées de 1957, elles sont les premières sculptures témoignant de la recherche de Daria Gamsaragan sur les mutations des corps, sur la conformation des êtres à leur espèce. Conformément à l'époque, l'artiste traduit son effroi du monde, mais également son combat vital, par des symboles formels et un langage plastique renouvelé. Le polymorphisme de ces êtres provoque des rencontres entre les figures humaines aux têtes d'oiseaux carnassiers, aux membres d'insectes et aux torsos de reptiles. Comme un écho aux divinités égyptiennes, ils sont également les fondateurs de la mythologie de Daria Gamsaragan, le récit fondateur d'un art qui, tout en étant symptomatique des problématiques contemporaines, retranscrit la lutte intime de l'artiste contre ses propres harpies.

L'artiste compose son bestiaire de *Harpie*, *Vampire*, *Spectre*, *Lémure*, *Démon*, *Gnome* et *Chimère* (Annexe I, cat. 43, 45, 46, 50, 52, 53, 54), mais aussi de figures à la fois symboliques et politiques de *Prisonnier*, *d'Ange suppliant* (Annexe I, cat. 47, 49), accompagnés du *Rhéteur* et du *Dictateur* (Annexe I, cat. 48, 52). Si les titres n'ont majoritairement rien d'humain ou d'animal, c'est bien dans ces règnes que Gamsaragan pioche pour créer de nouvelles formes. Le corps est envisagé comme un moyen d'investigations, d'expérimentations de combinaisons ; il est le support même de la sculpture, le mouvement originel de la création.

Hybride, l'art de Daria Gamsaragan exprime la mise à mal de l'identité des êtres, permettant d'envisager le corps humain sous de nouvelles formes, déjà éloignées des repères bouleversés par les recherches des prédécesseurs. L'image de l'Homme, désacralisée et malmenée, offre aux artistes le pouvoir de créer leur propre langage, un registre sculptural qui leur appartient. Ces mutations deviennent, à la fin des années 1950 et jusqu'en 1984, une expression essentielle de la sculpture de Gamsaragan. Ce bestiaire agit comme la mise en forme d'un sentiment instinctif de la vie ; il est constitué de la fusion de motifs et des êtres issus de la nature. Cette recherche de l'extrême, de l'irréel, par les corps comme par les sujets et leur traitement, a participé à qualifier son art d'expressionniste. Si nous aborderons en troisième partie la réception critique et cette catégorisation de l'œuvre de Gamsaragan, nous pouvons néanmoins citer André Warnod pour qui l'artiste détient une « fougue expressionniste »²¹⁷. Le pathétique exacerbé qui se dégage de ces figures, mais aussi leur puissance expressive, valent à Gamsaragan ce qualificatif. *Le Rhéteur* (Annexe I, cat. 48) par exemple, met en forme la définition du titre porté ; la gestuelle du corps, le mouvement du buste, et aussi des bras, confèrent un mouvement à la figure qui semble être en train d'essayer de convaincre, de

²¹⁷ *Ibid.*, non paginé.

discourir avec énergie. La figure exprime l'idée qui la fonde, elle n'a plus qu'un objectif, qu'une raison d'être. Le terme d'expressionnisme ne correspond pas, en France, à la qualification d'une tendance artistique précise ou d'un style strictement défini, en peinture comme en sculpture. L'expressionnisme peut se définir comme la recherche d'« une intensité expressive des formes jusqu'à la déformation ou l'abstraction, mais en relation avec une nécessité intérieure de l'artiste. »²¹⁸. Cette tendance se retrouve chez Daria Gamsaragan, qui transpose une crise intérieure au travers de sa sculpture. La déformation résulte non pas d'une nécessité due à des fins plastiques, mais bien d'un élan intérieur qui s'extériorise par la création. C'est une dynamique interne qui anime l'œuvre, la statuaire reçoit l'énergie de l'artiste, en l'occurrence ici du tragique mais paradoxalement aussi de l'espoir. Les corps sont déformés, déchiquetés, ils expriment simultanément la souffrance de l'individu et celle de l'humanité.

Chez Daria Gamsaragan, l'hybridité est ainsi liée à une puissance expressive. Elle ne se limite pas à l'année 1958 et à l'exposition à la Galerie Simone Badinier. L'artiste tend parfois à une pratique hétéroclite des techniques. Toujours dans une recherche de figuration, Gamsaragan expérimente aussi un art de la déformation extrême, relevant presque de l'abstraction. L'hybridation agit ici comme la construction d'un objet, d'un geste qui allie et mélange les formes. Les figures des guerriers, à l'instar du *Vainqueur* (Annexe I, cat. 127) ou des *Guerriers du vent* (Annexe I, cat. 61), présentent une rencontre du corps humain, figuratif, et une technique proche de l'abstraction, entre contraction et distorsion de la matière. L'hybridité est technique, syncrétisme, fusion : un territoire d'expérimentation. Les visages ne sont pas distincts, seules la forme du corps et la morphologie générale de la figure lui confèrent un caractère humain, en plus du titre des œuvres. En revanche, le torse et les bras sont transformés par des pièces de bronze aplaties, puis fondues ou ajoutées avec le reste du corps. Comme une armée de soldats d'êtres mi-humains mi-machines.

Le registre de l'art hybride chez Gamsaragan débute par la confrontation de l'animal, de l'humain et du végétal qui se lient, s'assemblent, se synthétisent. Tout en gardant les expérimentations composites, l'artiste recherche de nouvelles formes à croiser, pour arriver à de nouvelles créations. Progressivement, mais toujours en prenant pour point de départ le réel et l'humain, Gamsaragan repense, déconstruit et introduit l'imaginaire dans son œuvre. Comme

²¹⁸ RICHARD, Lionel. *Encyclopédie de l'Expressionnisme : peinture et gravure, sculpture, architecture, littérature, théâtre, la scène expressionniste, cinéma, musique*. Paris : Somogy, 1978, p. 8.

un dialogue entre le réel et le fictif, l'artiste construit son œuvre à partir d'éléments divers ; l'humain se transforme ou se mêle à la matière inorganique, son corps devient une enveloppe charnelle et métallique.

Outre l'hybride, c'est également à la métamorphose des corps que s'intéresse l'artiste. Si son bestiaire est monstrueux, il est également peuplé d'êtres de cauchemars qui hantent son imaginaire.

2. « Me disent les harpies qui m'habitent »²¹⁹. Les figures du cauchemar et de la mort

Le rapport à la mort s'exprime explicitement chez Daria Gamsaragan dans ses écrits comme dans son œuvre. Insidieuse, elle est sous-jacente dans chaque création d'après-guerre, mais aussi dans l'esprit de l'artiste. En effet, d'origine arménienne, Gamsaragan est au fait des horreurs du génocide de 1915, alors qu'elle est à peine âgée de treize ans. Puis, la Première Guerre et surtout la Seconde Guerre mondiale marquent un retentissement sans précédent, et voit disparaître de nombreux amis de la bohème cosmopolite de Montparnasse après leur départ pour l'U.R.S.S.. Tout cela participe de la tourmente intérieure de Daria Gamsaragan et alimente son art. Plus que de simples évocations du tragique de la guerre, ses figures sont symptomatiques de la mort comme finitude, silence absolu.

Génocide, en 1950 (Annexe I, cat. 30) représente la mort comme enfermement du corps. Si l'œuvre commémore le génocide arménien, elle est également une allégorie du sentiment de mort qu'a pu expérimenter Daria Gamsaragan. Cette figure funèbre se présente comme un cri, comme un mouvement de l'âme qui s'enfuit ; le corps est entouré de nombreuses mains qui le retiennent, qui l'emprisonnent. Elle représente à la fois les milliers d'êtres tués mais également incarne une personnification féminine de la mort. Le cou est tendu, comme maintenu par une barre qui l'oblige à se tenir droit.

« Faire les cents pas devant un mur, c'est ta destinée », me disent les harpies qui m'habitent. A chaque pas que je fais elles se dressent devant moi pour m'empêcher d'avancer. Si grand que soit leur pouvoir de mort, elles ne peuvent effacer les visages et

²¹⁹ *Rivière Verte* 1984, t. 1 p. 31.

les gestes qui ont été ; elles ne peuvent interrompre mon dialogue avec ceux qui sont partis sans me quitter, avec moi-même et les « moi » oubliés que je dois retrouver pour me comprendre. D'entre les fantômes qui m'entourent, je cherche en tâtonnant mon chemin.²²⁰

La mort et ses figures funèbres accompagnent l'artiste, et se manifestent sous la forme des harpies. Ces créatures mythologiques, divinités de la vengeance et de la dévastation, se présentent comme des êtres hybrides au corps d'oiseau et à la tête de femme. Appartenant à l'univers mythologique de Gamsaragan, elles font à la fois partie de son imaginaire quotidien et de son registre sculptural. La *Harpie* (Annexe I, cat. 43) apparaît avec un corps hybride proche de l'humain, avec des jambes, un torse et une poitrine, mais un haut du corps se rapprochant de l'animal, avec des bras se terminant par des pinces et une tête d'oiseau. L'artiste inverse donc l'iconographie traditionnelle de la harpie pour lui ôter tout visage et caractère humain. Véritable être du cauchemar, elle habite l'inconscient de Gamsaragan qui tente de donner une forme à ces figures fantasmagoriques. Les harpies sont des figures courantes dans les arts du XXe siècle, à l'heure où l'hybridité devient un champ d'exploration. Guidette Carbonell (1910-2008), une artiste céramiste, explore, elle aussi, dans les années 1960 le sujet des créatures bifaces, intitulées *Harpies* (Annexe II, Ill. 5) et *Idoles*. Ce thème n'est pas sans rappeler ceux de Gamsaragan ; il est aussi support, pour Guidette Carbonell, à expérimenter les matières, les formes, les combinaisons conférées par l'hybride. Le sujet des harpies est ainsi prétexte aux mutations, aux transformations ; il peut être teinté d'une dimension cauchemardesque ou être simple support de recherches plastiques. Gamsaragan est imprégnée d'un sens du tragique qui peuple son existence.

J'ai perdu tant d'êtres aimés. Je n'ai pu leur survivre qu'en les gardant vivants en moi et en cherchant à les continuer. Je suis peuplée de tout un monde et c'est leur amour j'en suis sûre, qui s'est répandu en ceux qui restent et qui m'entourent. Je suis pourtant hantée par tous ces morts et je me sens appartenir à leur domaine, quelque chose en moi n'est plus de ce monde. Je ne suis pas tout à fait de ce monde sauf en apparence. Certaines de mes bizarreries qui étonnent et choquent mes amis prennent leur source dans cette anomalie.²²¹

²²⁰ *Ibid.*, p.31.

²²¹ Note manuscrite de Daria Gamsaragan, datée du 3 mai 1970 (Paris, Coll. Djabourov).

La mort et les proches disparus continuent d’habiter l’artiste. Ses sculptures de l’époque prennent des chemins divers, mais toujours avec une tonalité tragique. Progressivement, le pathos se dissipe au profit d’une retenue des émotions. L’art des années 1970 de Gamsaragan, s’il présente toujours des caractéristiques communes à celui des années précédentes, comme les corps allongés, les sujets oscillants entre l’hybride et le tragique, a en revanche perdu en effet dramatique. *Le Silence* (Annexe I, cat. 69), est une figure féminine hiératique, les mains posées sur la poitrine, le visage droit, impassible. Cette représentation du silence semble être une figuration de la mort, comme repos ultime et éternel. Les corps ne sont plus décharnés, mais la gravité n’en est pas moins présente ni moins forte. Elle s’exprime différemment, par des sujets dont les thèmes laissent transparaitre l’état mental de Gamsaragan ; à l’instar du *Silence*, qui, s’il peut prêter à une interprétation d’apaisement, peut se charger d’une autre signification lorsqu’il est mis en rapport avec les écrits de l’époque et avec l’ensemble d’œuvres présentées. En effet, *Le Silence* est exposé lors de *Sculptures*, à la Galerie Sculptures du 25 septembre au 13 octobre 1984, autour de pièces en bronze, telles que *L’Homme nu*, *Le Dictateur* ou la *Harpie*. Difficile alors de ne pas affecter l’œuvre d’une dimension funèbre, de par la position du corps, et de son statisme.

3. Choisir sa filiation, la question de l’identité

Les questions de l’identité, de l’appartenance à une nation, à un peuple, ont taraudé Daria Gamsaragan depuis son enfance. L’apprentissage de nombreuses langues simultanément, mais aussi les racines et les récits familiaux entre l’Arménie, la Turquie et l’Égypte ont été, très tôt, sources de nombreuses interrogations. La problématique de la filiation s’accroît par la suite avec sa vie parisienne et les nombreux allers-retours entre la France et l’Égypte ; enfin, avec la Seconde Guerre mondiale et la xénophobie, le racisme et l’antisémitisme qui explosent à cette période.

La mémoire originelle de Daria Gamsaragan se structure à partir de cette expérience native, de son inscription dans une histoire familiale, une généalogie. La famille de Daria Gamsaragan a des origines diverses ; ainsi, l’anthroponymie et l’historiographie familiale forment les éléments constitutifs de sa mémoire individuelle, comme des points de repères et d’ancrages qui construisent son identité. Plurielles, les sources de la construction identitaire de

ses origines, en constante construction entre héritage et quête d'autonomie, façonnent l'appartenance originelle de Gamsaragan ; son rapport à l'identité n'est ni figé dans le temps ni dans l'espace. En effet, l'arrivée en France ajoute une nouvelle expérience de migration, formant un patrimoine identitaire géographique²²². Cela se ressent dans ses écrits. Daria Gamsaragan se sent davantage appartenir au monde qu'à une seule nation ; chaque migration est perçue comme un nouvel ancrage, le lieu est un support de nouvelles dimensions identitaires.

Autant j'ai souffert dans ma première jeunesse de ne pas avoir une base quelle qu'elle fût, linguistique, raciale, nationale, religieuse, autant je me suis réjouie plus tard d'être libre de tout lien. Qu'importe que mes racines aient poussé dans un sol sans cadastre puisqu'elles sont nourries du terreau de tous les pays ? ²²³

Daria Gamsaragan revendique ainsi le choix de la filiation aux origines. Car, outre la problématique de la construction de l'identité, s'ajoute le regard et le questionnement d'autrui. Cette détermination est une lutte prégnante chez Daria Gamsaragan qui, depuis son enfance, s'est confrontée aux histoires familiales. Si elle est née en Égypte, ses parents, et principalement son père, se revendiquent arméniens²²⁴. Ainsi, Daria Gamsaragan définit difficilement ses origines et son appartenance ; « comment me situer exactement : Arménienne, Égyptienne, Française ? »²²⁵. À l'époque de la Seconde Guerre mondiale et de l'après-guerre, où nationalisme et patriotisme étaient au centre du discours identitaire, la construction de l'histoire de Daria Gamsaragan se complique. Ayant grandi dans l'apprentissage des langues et des cultures, vivant entre la France et l'Égypte, et détenant la nationalité égyptienne jusqu'en 1967, le sentiment d'appartenance n'a rien d'évident pour l'artiste ; Daria Gamsaragan ne s'assimile pas aux discours identitaires. Elle, qui se sent appartenir au monde et « internationaliste », est confrontée au « choix » d'une identité nationale. Ce questionnement sur la formation de l'identité individuelle par la construction d'une identité nationale influe sur sa vie, sa réflexion et son art.

²²² GUÉRIN-PACE, France. « La diversité des ancrages territoriaux au regard des parcours migratoires », dans GUÉRIN-PACE, France, SAMUEL, Olivia et VILLE, Isabelle (dir.). *En quête d'appartenances : l'enquête Histoire de vie sur la construction des identités*. Paris : Ined, 2009, pp. 145-165.

²²³ *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 177.

²²⁴ *Rivière Verte* 1984, t. 1, p. 95.

²²⁵ *Rivière Verte* 1984, t. 2, p. 173.

Le cheval détient une forte dimension symbolique dans l'art de Gamsaragan. Dans la sculpture animalière de l'artiste, il est sans conteste le plus représenté. Ce thème est fréquent dans sa production, principalement à partir des années 1970, date de l'exposition à la galerie Marthe Nochy. Des points communs unissent les représentations équestres ; la posture du saut, de l'envol, caractérise l'élan donné à l'animal. Également, il est prétexte à un jeu d'équilibre précaire, notamment par les socles et tiges de maintien. En outre, il n'est jamais représenté pour lui-même, mais toujours dans une incarnation, une symbolique, une interprétation d'une idée. *Par-dessus les frontières* (Annexe I, cat. 115, 117) dépasse, par leur traitement, le simple sujet animalier. Le cheval est représenté dans un mouvement de bond, le corps allongé et étendu des sabots arrière à l'avant, traduisant l'impétuosité et la fougue de l'animal, ainsi que de sa symbolique. *Par-dessus les frontières*, comme le suggère son titre, fait écho aux longues distances que peuvent parcourir les chevaux à l'état de nature, à l'image de l'humain en migration. Cela peut ainsi être mis en relation avec la symbolique de la souffrance des peuples exilés que Daria Gamsaragan met en exergue dans sa sculpture religieuse. Ici, une autre dimension s'ajoute à cette sculpture ; si elle peut incarner l'exil forcé ou la migration contrainte, elle peut aussi exprimer la volonté de traverser les pays, et plus encore, de franchir frontière après frontière. L'art « internationaliste »²²⁶ revendiqué par Gamsaragan se manifeste en sculpture par ses figures, humaines ou animales, exprimant la tragédie ou l'espoir en l'humanité. L'idée de frontières n'a, pour le cheval, pas de sens concret ; il en est de même de la vision universaliste et le sentiment d'appartenance au monde de l'artiste, pour qui l'art ou les cultures n'ont pas de frontières, pas de limites. *La Chevauchée* ou *Jeanne d'Arc* (Annexe I, cat. 120) apparaît symptomatique de cette vision. Le personnage tenant la lance semble sortir de la crinière de l'animal ; tous deux sont élancés dans un même mouvement. Si l'artiste met le cheval à l'égal de l'homme dans sa sculpture, c'est souvent dans la souffrance que les deux êtres se rencontrent. En effet, au XXe siècle, le cheval est un acteur du champ de bataille ; comme l'homme, il est devenu de la chair à canon. Si nous pouvons par exemple penser au célèbre *Guernica* (Pablo Picasso, 1937, huile sur toile, Musée national centre d'art Reina Sofía, Madrid ; Annexe II, Ill. 11) pour illustrer ce propos, *Jeanne d'arc* semble également incarner ce lien de l'animal à la guerre. Si cette sculpture semble appartenir à la statuaire équestre, par son sujet représentant Jeanne d'Arc sur son cheval, elle prend aussi une autre signification avec son autre titre, *La Chevauchée*. Le cheval n'est pas immobile, la monture est cabrée, dans un mouvement de bond. De plus, si le thème s'inscrit dans la statuaire équestre qui vise à

²²⁶ *Armenia* 1984, p. 35.

représenter des souverains ou des chefs militaires, il s'agit ici d'un petit format davantage prétexte à représenter un cheval.

L'artiste confère à sa sculpture animalière un lyrisme, une symbolique, parfois proche du fantastique et de la métamorphose. Gamsaragan attache une grande importance à la notion de liberté, revendique le choix de ses filiations originelles et retranscrit ses idées au travers de la figure du cheval. Ce thème est décliné par l'artiste, en l'espace d'un peu plus de dix années, dans au moins huit œuvres. L'animal prend différentes formes, dans la tension du bond ou au contraire à l'atterrissage, comme *Par-dessus les frontières* (Annexe I, cat. 115), il peut se mêler à des figures humaines inscrites dans l'animal, avec *Chevaux* (Annexe I, cat. 113) ou *Jeanne D'arc* (Annexe I, cat. 120), mais également devenir une créature fantastique. Son *Cheval-poisson* (Annexe I, cat. 121) procède de la rencontre de l'air, du terrestre et du maritime, d'une hybridation entre le temps et l'espace. Elle écrit :

Il avait fait un long, très long voyage au fond des mers, des océans, affrontant les monstres, les glaciers polaires et les laves bouillantes des cratères sous-marins. Il lui avait fallu des siècles, des millénaires pour trouver la clef de mes songes, hanter mes nuits et jaillir enfin des flots parés de la crinière du Grand Vent.²²⁷

Le cheval cristallise en sculpture le voyage à travers espace et temps, frontières terrestres, aériennes et maritimes, il est une incarnation de la liberté et d'énergie sauvage. À ses questionnements sur l'identité, répondent les caractéristiques du cheval, animal qui est l'un des plus anciens sujets artistiques ; il détient une puissante symbolique, dans sa capacité à désigner un concept au-delà de sa réalité physique dans la mythologie, le folklore populaire, les religions ou même la psychanalyse. Cet animal chargé de force allégorique et de pouvoir transcendantal trouve tout son sens dans la sculpture de Gamsaragan et dans l'image qu'elle lui confère. Il apparaît comme un animal fondateur de la mythologie personnelle de l'artiste qui construit, outre sa mémoire individuelle, des récits et des figures semblant jaillir d'un monde originel.

À partir de 1955, Daria Gamsaragan entre dans un renouveau artistique se déployant par la création d'êtres hybrides qui fondent son univers mythologique. Le bagage culturel, l'imaginaire originel et les bouleversements d'après-guerre se manifestent dans l'art sculpté et

²²⁷ GAMSARAGAN, Daria. *L'aventure du cheval-poisson*, tapuscrit, 1981 (Paris, coll. Djabourov).

dessiné par l'élaboration d'un langage plastique propre à l'artiste. Presque animiste, Gamsaragan confère aux figures de la métamorphose des évocations personnelles chargées d'un imaginaire lié à l'Égypte et aux créatures qui le peuplent. S'opère alors une dialectique entre le naturel, le surnaturel, et la transposition mentale qu'en fait Daria Gamsaragan. Comme un récit fondateur, l'ensemble des êtres forme la mythologie de l'artiste ; se manifestant également par le dessin comme une écriture griffée, lyrisme et poésie animent son œuvre de nombreuses façons.

B. « La sculpture est poésie ou elle n'est pas »

Daria Gamsaragan n'a pas perdu l'inclination pour l'écriture et la poésie développée durant ses années d'études secondaires. Si de nombreux carnets ont été retrouvés, témoignant de son intérêt et de l'importance de l'écrit pour elle, son œuvre sculptée est également porteuse de cette activité. L'artiste entend investir l'objet sculpté d'une charge poétique. Pour ce faire, elle réhabilite notamment les grands thèmes et sujets lyriques et mythologiques de l'histoire humaine.

1. Lyrisme et poésie dans la sculpture

Si elle est poreuse et s'imprègne de ce qui se meut alentour, l'œuvre de Daria Gamsaragan n'en conserve pas moins un ton très personnel. L'artiste ambitionne une dimension poétique pour son œuvre, qui ne se veut pas être simplement une sculpture bien proportionnée et harmonieuse, mais être investie d'un message. Même plus qu'un message, elle doit incarner l'humanité et ses maux. Dans la continuité du Bestiaire de 1958, l'artiste explore, dans les années 1960 et 1970 le lyrisme en sculpture.

La sculpture est poésie ou elle n'est pas. La magie est son domaine. Habitée par des milliers de mots et de vie qu'elle a emmagasinés au moment de sa création, la chaleur des mains qui la caressent la fait sans cesse renaître et vibrer d'une incantation silencieuse qui se révèle à celui qui l'approche.²²⁸

Pour Daria Gamsaragan, la sculpture est ainsi chargée de poésie, elle vibre de l'intérieur. Par son histoire et sa conception, fruit des mains du créateur, elle est une poésie vivante. Afin de soutenir ce projet, Daria Gamsaragan élabore une rhétorique formelle, à la fois en accord avec les principes mathématiques qui sont pour elle le fondement de la sculpture, mais également animée de mouvements lyriques ; passions et tourments, apaisement ou profusion caractérisent son œuvre. Cette dimension poétique apparaît sous différentes formes dans l'art de Gamsaragan. Premièrement, par une tension vers des sujets moins figuratifs et plus imaginatifs ; l'artiste entend donner forme à ses idées, à sa pensée poétique. *La Source* (Annexe I, cat. 59) illustre ce penchant pour des thèmes abstraits, mais dont le traitement ne perd pas

²²⁸ Rivière Verte 1984, t. 2, p. 176.

toute figuration. Longiligne, *La Source* imbrique l'humain et le végétal ; la figure humaine est entièrement entourée par des mouvements courbes de ce qui s'apparente à des racines ou bien à des rameaux. Corps humain et corps végétal sont unifiés et ne semblent pouvoir être dissociés. Seul le visage défini permet de conférer un caractère humain à cette figure. Daria Gamsaragan transpose dans son art ses images et ses représentations. La forme détient un pouvoir de discours, et la matière, sans mot, achemine l'image. Le lien se crée alors entre la matière et la pensée. Le langage et l'écriture, tous deux importants dans la construction identitaire de Daria Gamsaragan, prennent forme et se matérialisent par la sculpture. Comme des lignes dans l'espace, les sculptures filiformes de l'artiste apparaissent comme la fabrique d'un langage sculptural et poétique. Ce langage, pour Daria Gamsaragan, est évoqué dans son œuvre sculpté par des métamorphoses semblant illustrer les étapes progressives de la lente et impitoyable transformation en peupliers des Héliades d'Ovide. Comme une relecture ou une réinterprétation du poème ovidien, Gamsaragan transpose en sculpture le moment de la métamorphose, le passage de l'humain au végétal. Le bronze *Sans titre* (Annexe I, cat. 67) appartient également à ce répertoire. Le corps est lié à la végétation, tous deux s'imbriquent et ne forment plus qu'une seule figure. Les jambes et les racines sont intriquées, et le crâne est attrapé par le bout de cette créature végétale. La poésie narrative mythologique d'Ovide semble trouver réminiscence dans la sculpture de Gamsaragan, dont le registre sculptural tient d'un langage poétique propre.

Si Daria Gamsaragan développe des amitiés avec des figures artistiques et intellectuelles, elle appartient aussi à un cercle de poètes et d'écrivains. Son amitié avec Andrée Chedid (1920 - 2011) est lointaine, bien que nous ignorions sa source précise ; elle tient probablement dans des origines familiales²²⁹. Avec Andrée Chedid, Daria Gamsaragan formait un cercle d'amis, notamment composé de Pierre Torrailles (1921 – 2005), écrivain, libraire et poète, et Guy Lévis Mano (1904 – 1980), poète et éditeur. Cette amitié a pu être féconde pour l'art de chacun ; Guy Lévis Mano, notamment, illustre ses livres par des dessinateurs et des peintres célèbres. C'est ainsi qu'à sa mort, de nombreux amis artistes et écrivains publient un livre pour lui rendre hommage²³⁰, à l'instar d'Edmond Jabès (1912 - 1991), écrivain et poète ami de Gamsaragan ou René Char (1907 – 1988), poète et résistant, mais aussi Alberto Giacometti (1901 – 1966), peintre et sculpteur ou Michel Leiris (1901 – 1990), écrivain, poète

²²⁹ Toutes deux originaires d'Égypte, les familles Gamsaragan et Chedid ont pu se connaître dans le pays ; Daria Gamsaragan (1902-1986) et Andrée Chedid (1920-2011), avec leur différence d'âge et la différence de leur parcours sont amies de longues dates ; l'hypothèse concernant leur amitié tenant provenant de leurs origines familiales est plausible.

²³⁰ COLLECTIF, *GLM [Guy Levis Mano]*. Montpellier : Fata Morgana, 1982.

et critique d'art. S'il ne semble pas que Gamsaragan ait participé à l'illustration des ouvrages de Guy Levis Mano, elle témoigne toutefois dans ce livre de leur amitié et de leurs « réunions, tantôt chez [elle], tantôt chez lui [Guy Levis Mano], souvent chez Andrée [Chedid] », s'adressant à Pierre Torreyilles ²³¹.

Profondément marqué par la Seconde Guerre Mondiale durant laquelle il a été prisonnier de guerre, cet événement marque une rupture dans le travail de Guy Lévis Mano.²³² Ses poèmes sont marqués par la souffrance humaine et le statut difficile de l'homme après la Guerre. Des correspondances peuvent ainsi se faire entre l'écrit du poète et l'œuvre sculptée de l'artiste. En 1948, Guy Lévis Mano publie le poème *Mal à l'homme*, qui sera choisi par Pierre Torreyilles et Andrée Chedid pour figurer dans leur ouvrage hommage au poète *Guy Lévis Mano* (Paris : Seghers, 1990). Ce poème traduit l'état de la condition humaine depuis le tragique de la guerre, telle qu'elle est perçue par Guy Lévis Mano.

J'ai mal à la vie j'ai mal à l'homme / j'ai mal aux années que je n'ai
pas vécues / j'ai mal à la flamme moribonde / et aux hirondelles qui
volent trop bas / [...]
J'ai mal à leurs ventres qui sont vides / j'ai mal aux creux qu'ils ont
dans la joue / j'ai mal à notre liberté qui s'effile / à la haine qui va
consumer / à l'amour aux rives du désert. [...]

L'esthétique de Guy Levis Mano entre en résonance avec celles de Gamsaragan ; tous deux trouvent une inspiration dans la souffrance humaine en réaction aux guerres et génocides. Le poème, daté de 1948, semble incarner par les mots les sculptures de l'artiste. S'il n'y a pas de lien attesté entre cet écrit et l'œuvre de Gamsaragan, des correspondances semblent se créer par l'évocation du tragique et de la crise de l'humanisme ; les joues creusées, les ventres vides, rappellent immédiatement des figures comme *L'Homme nu* ou *Le Cri* (Annexe I, cat. 32, 40). Guy Levis Mano a d'ailleurs acquis *L'Ange suppliant* (Annexe I, cat. 49) à Daria Gamsaragan, une figure qui laisse transparaître cette esthétique de la douleur ainsi qu'un puissant pathos. L'œuvre de Gamsaragan opère des rapprochements formels et idéaux avec des poètes comme Guy Levis Mano, et affirme son lien avec des figures littéraires. Le lien entre sa sculpture, la

²³¹ GAMSARAGAN, Daria, dans COLLECTIF, *GLM [Guy Levis Mano]*. Montpellier : Fata Morgana, 1982, p. 39.

²³² LÉVIS MANO, Guy, dans *Cahier des écrivains prisonniers*, Cahiers du Rhône, La Baconnière, 1943, et LÉVIS MANO, Guy, dans *Poètes prisonniers*, cahier spécial de Poésie 43, Seghers, 1943.

poésie et les écrivains n'est pas fortuit, il témoigne de l'inclination de l'artiste pour l'univers littéraire. Son art est réceptif et poreux aux influences d'autres domaines artistiques.

L'apport du registre poétique ne se révèle pas que par des rapprochements formels et des correspondances, mais également par une pénétration du lyrisme dans le langage sculptural de Gamsaragan. Certains critiques relèvent cette interdépendance des arts. Car, si le dessin et la sculpture sont deux supports d'expression distincts pour l'artiste, l'écriture et la sculpture sont deux formes qui s'alimentent et se répondent.

Waldemar-George, dans sa présentation de l'exposition *Bestiaire et Hiéroglyphes* (Patis, Galerie Simone Badinier, 7 – 29 mars 1958), témoigne de la construction du langage poétique de Daria Gamsaragan.

Daria invente un alphabet et un vocabulaire. Ses compositions sont des schémas graphiques, des hiéroglyphes ou des idéogrammes situés dans l'espace. Sa sculpture devient une écriture dont tout initié peut percevoir le mystère. Cette calligraphie aux arabesques savantes, ce mouvement sans commencement ni fin jettent les bases d'une poésie plastique d'une qualité très rare.

L'art de Gamsaragan ouvre sur un imaginaire poétique. En ce qu'elle délivre un langage propre, des formes rythmant l'espace tout en donnant à voir un univers propre à l'artiste, les sculptures de Gamsaragan exaltent une poésie. Abritant une force créatrice, son œuvre est « belle comme une écriture précise » et peut se « regarder » mais aussi se « lire », car « la beauté ici éclate en significations », comme l'énonce l'écrivain Claude Roy à son propos²³³.

Pour ces deux critiques, l'art de Daria Gamsaragan n'est pas exempt de lyrisme, bien au contraire. Les petits sujets de bronze, tout comme les créatures hybrides, sont traités avec virtuosité. Avec sa vision poétique de l'art, Daria Gamsaragan crée sa mythologie et son récit intime de la vie et des choses.

²³³ ROY, Claude. Préface de *Daria Gamsaragan, Sculptures et Dessins*. Cat. exp., Paris, Marthe Nochy, Librairie de Seine, 21 avril – 15 mai 1970, non paginé.

2. Mythologie personnelle et plurielle

« J'ai concrétisé ma recherche des métamorphoses de la forme par des êtres mi hommes mi fantômes, des créatures fantastiques des animaux mythologiques qui ont habité dans mon enfance égyptienne. »²³⁴

Comme une mythologie créée autour de son imaginaire inspiré de son enfance égyptienne, l'art de Daria Gamsaragan est imprégné des êtres et des créatures qui fondent ce récit originel. La mythologie citée par Daria Gamsaragan ne semble pas tant appartenir à la réalité de son vécu et de son expérience en Égypte, qu'à une réinterprétation personnelle. Ce fantastique se déploie d'une part dans son exposition de 1958, mais également dans son interprétation des mythes gréco-latins. C'est en effet à cette date que se cristallise le bestiaire mythologique de l'artiste, avec l'exposition *Bestiaire et Hiéroglyphes*, Galerie Simone Badinier, à Paris. Métamorphoses et polymorphisme les caractérisent et font d'eux des figures semblant jaillir d'un monde originel. Ils incarnent les mauvais esprits, les figures sombres et inquiétantes sorties de l'imaginaire de Gamsaragan ; cette métamorphose agit comme le point de renaissance de l'être, le « point de rencontre fabuleuse de la mort et de la création. »²³⁵.

Le mythologique est un concept très vaste pour Daria Gamsaragan. Il se compose de tout un répertoire de figures et d'idées mais aussi d'un schéma de représentation. Les spectres, les lémures, les démons et autres créatures sont les constitutifs du récit de l'artiste, de sa vision originelle du monde. Si ces recherches se cristallisent en 1958, elles s'ouvrent ensuite à une réinterprétation des mythes, notamment grecs, romains ou égyptiens, ou bien du langage de l'imaginaire, du chimérique.

Sa sculpture de *Léda* (Annexe I, cat. 57) en est un exemple ; de cette figure de la mythologie grecque, dont l'iconographie tient généralement de la représentation de Léda et Zeus transformé Cygne, Daria Gamsaragan ne montre qu'un être hybride. Si le corps de Léda est humain, enroulée dans ses bras et dans un tissu laissant deviner la forme de ses jambes, les traits de son visage sont moins humanoïdes ; le nez est très étiré, la bouche minuscule, et les yeux très écartés. *Léda* est devenue une créature, un être mythologique dont la forme ne peut être entièrement humaine. L'œuvre a été présentée en 1966 lors de l'exposition *Formes*

²³⁴ *Armenia* 1984, p. 22.

²³⁵ Propos de Daria Gamsaragan rapporté par VAILLAND, Roger. « Depuis vingt ans j'admire un sculpteur ... », dans *Arts Lettres Spectacles*, mars 1958, p. 13.

Humaines. Deuxième Biennale de sculpture contemporaine, à Paris, Musée Rodin, qui prônait un retour à la figure humaine, « à la chair », maintenant que les sculpteurs « savent la voir et l'exprimer dans tous ses états : de la fraîcheur à la décrépitude, de la mollesse souple à la formidable tension, et dans l'extraordinaire complexité logique de ses mécanismes, plus riches et plus intenses que toutes les machines »²³⁶.

Daria Gamsaragan présente le corps humain comme support de mythologie. Le tragique reste prépondérant dans le rapport de l'artiste au monde, tragique qu'elle transpose dans son œuvre. Le support de l'imaginaire permet à Daria Gamsaragan de créer sa mythologie, qu'elle soit faite d'êtres hybrides mi-humain mi-animal, mi-humain mi-végétal, ou de figures cauchemardesques comme le *Vampire* (Annexe I, cat. 45). Cette mythologie est teintée de tragique, d'horreur. L'imaginaire sombre peut également s'emparer de figures d'apparences heureuses, de couples, à l'instar de *L'Homme et la chimère* (Annexe I, cat. 62). L'artiste tord la matière, l'aplatit, pour lui donner des formes concaves et convexes, et ainsi créer un jeu entre volumes, entre vides et pleins. Si la figure semble dansante, son titre lui confère une dimension plus grave ; l'homme semble dès lors retenir un imaginaire, une réalité illusoire. L'autre titre de la sculpture, *L'Aveugle et l'idole*, l'ancre également dans l'ordre de la représentation chimérique, irréalisable. L'idole ou la chimère, objets d'adoration, de rêve, de fabuleux, plongent l'humain dans un utopique vain.

Si l'artiste confère à ses sculptures des charges mythologiques ou de l'ordre du divin, de la représentation du sacré, cet univers est souvent teinté d'un défaitisme, d'un pessimisme, comme si le tragique leur était inhérent. L'exploration des mythes passe également par un nouveau format, celui de la plaque de bronze, que l'artiste exploite pour quatre créations, conservées chez Madeleine et Jeanine Djabourov. Ce support est matière pour Daria Gamsaragan à explorer un nouveau médium lui permettant de faire des recherches formelles sur des thèmes mythologiques précis, comme *Le Rêve de Prométhée* (Annexe I, cat. 145) ou plus vastes, comme *Magies, Sorcellerie*, ou *L'Oiseau des cavernes* (Annexe I, cat. 144, 146, 147). La mythologie se retrouve dans les sujets et dans un traitement très personnel de Daria Gamsaragan. Le mythe de Prométhée est évidemment un thème répandu dans les arts et dans la sculpture, mais l'artiste choisit ici une dimension nouvelle, celle du rêve. Elle ne retient que le personnage et son iconographie avec l'aigle pour traiter du sujet du rêve, sur une plaque de

²³⁶ CHARMET, Raymond. Préface de *Formes Humaines. Deuxième Biennale de sculpture contemporaine*, Paris, Musée Rodin, 29 avril – 30 mai 1966, non paginé.

bronze dont les traits s'apparentent à des griffures. La figuration s'efface pour ne laisser perceptible que la forme de Prométhée, vers des formes plastiques pures. Ce support permet à Daria Gamsaragan de trancher et retrancher, de construire une sculpture plane, sur laquelle elle peut déployer des effets et sa mythologie.

Les plaques de bronze de l'artiste présentent un dessin haché, rompu ; le vide est capitonné par un lavis de traits discontinus qui écorchent la matière. Les contours même des plaques ne sont pas nets, ils participent de ce chaos de la ligne. *Sorcellerie* en est symptomatique ; la plaque est trouée, lacérée, elle porte les stigmates de la violence de l'art et de l'imaginaire de Gamsaragan. Également, les dimensions de ces œuvres correspondent à celle d'un papier à dessin, traduisant du rapport de l'artiste au médium de la plaque de bronze. Le trait incisé fait corps avec la matière, il permet à Gamsaragan de la pénétrer, et non simplement de dessiner au crayon ou à l'encre en deux dimensions. Les plaques agissent comme des versions extraverties et violentes des interprétations mythologiques de l'artiste, qui grave dans l'épaisseur même de la couche, gratte le support, l'incise. Le médium de la plaque de bronze, tout comme l'univers de l'irréel, devient le support d'une expérimentation vers l'abstraction. *Magies* (Annexe I, cat. 144) semble recueillir un monde fourmillant d'êtres vivants non identifiables, tendant vers des représentations linéaires. Ces amas de matière qui forment le trait sont saccadés, discontinus et foisonnants, créant une perte de repère. Plus qu'aucun autre support, les sculptures-planes sont celles qui permettent à Daria Gamsaragan d'explorer un langage qui tend vers l'abstraction, vers la perte du figuratif pour laisser s'exprimer l'imagination pure.

L'imaginaire mythologique de Gamsaragan se déploie en divers formats, dont des figurines de bronze plaquées d'or (Annexe I, cat. 148-159). Autour de 1972, Daria Gamsaragan reçoit une commande de la Maison de joaillerie Cartier, pour qui elle signe un contrat et réalise les douze signes du zodiaque. Le lien entre zodiaque et mythologie peut être établi par la représentation des signes astrologiques provenant de figures mythiques. Gamsaragan utilise son répertoire de figures hybrides ou imaginaires pour ses signes zodiacaux. Chacun d'entre eux se charge du langage sculptural de Gamsaragan, perdant en réalisme anatomique au profit de son interprétation personnelle. Du corps du *Poisson* (Annexe I, cat. 150) surgissent deux têtes, chacune dotée d'une nageoire dorsale. Le crabe du *Cancer* (Annexe I, cat. 154) détient huit énormes pattes d'égale longueur, et ses pinces frontales sont découpées pour devenir des mains humaines. Gamsaragan conduit la représentation récréative des signes du zodiaque vers un registre plus inquiétant, plus tortueux. Les figures humaines de la *Balance* (Annexe I, cat. 157)

ou du *Gémeaux* (Annexe I, cat. 153) sont empreintes de la marque artistique de Daria Gamsaragan. Les figures sont amincies et étendues. Les corps sont fortement modelés, la matière semble pétrie, aucun espace n'est lisse ; les jambes du *Gémeaux* sont complètement désarticulées. Le *Gémeaux*, comme des figures de danseurs souvent expérimentées par l'artiste, apparaît comme une réinterprétation de ce thème. Gamsaragan utilise également le thème de l'hybridité pour la figure du sagittaire, traditionnellement représenté par la figure de l'Archer et du Centaure. Elle mobilise ainsi son univers mythologique et son imaginaire personnel pour représenter les figures du zodiaque dans une commande institutionnelle.

Qu'il s'agisse de formats en ronde-bosse ou des plaques de bronze, mais aussi des petites figures réalisées pour une maison de joaillerie, Daria Gamsaragan parvient à donner forme à un répertoire iconographique issu d'une mythologie répandue ou de son imaginaire. Le registre poétique de son langage sculptural, tout comme la constitution de son récit mythologique, témoignent de la proximité de la sculptrice avec des figures littéraires de l'époque ; elle crée, en outre, un dialogue entre les arts.

3. Représenter les figures littéraires : les commandes de la Monnaie de Paris

Daria Gamsaragan est proche de nombreuses figures littéraires de l'époque, avec qui elle crée des liens artistiques. Certaines de ces amitiés datent de l'époque de Montparnasse, dans les années 1930, à l'instar de la rencontre avec l'écrivain Roger Vailland. Ces figures littéraires, nous l'avons vu, ont souvent fait l'objet de bustes et de portraits. Elle confère aux artistes des traits vivants, animant la matière par des jeux d'ajouts et de retraits.

Mais les bustes en ronde-bosse ne sont pas les uniques représentations d'intellectuels que produit l'artiste. En effet, à partir de 1967, Daria Gamsaragan travaille pour la Monnaie de Paris, jusqu'en 1982. Les médailles réalisées pour la Monnaie de Paris ont pu être identifiées par les contrats de commandes, qui contenaient les dates de demande, de création et de rendus, puis de frappe ainsi que des photographies des modèles en plâtre, conservés par Madeleine et Jeanine Djabourov. Daria Gamsaragan, en tant que médailliste, figurait également dans le *Club français de la médaille*, fondé en 1963 par Pierre Dehaye, alors Directeur de la Monnaie de Paris²³⁷. La revue avait pour objectif de recenser les nouveaux tirages de médailles, pour

²³⁷ COULLARÉ, Béatrice. "Le Club français de la médaille et le musée du 11 Conti", dans *Artefact*, 2018. Consulté en ligne le 21/07/2021 : <http://journals.openedition.org/artefact/2459>.

promouvoir cet art auprès des collectionneurs, amateurs et d'un public plus large. Enfin, les Éditions de la collection générale de la Monnaie de Paris ont inventorié ses créations.²³⁸

Elle crée pour la Monnaie de Paris quinze modèles de médailles, dont la grande majorité rendent notamment hommage à des personnes illustres, qu'elles soient écrivaines, journalistes, ou intellectuelles. Si la médaille a pris une place croissante dans la vie artistique française au XIXe siècle, elle subit le désamour du public avant de disparaître peu à peu. Durant le XXe siècle, la Monnaie de Paris constitue l'une des principales institutions qui continuent à exposer ces objets commémorant la petite comme la grande Histoire. Ainsi, parmi les quinze médailles créées, douze sont à l'effigie de personnalités importantes du siècle. Certaines d'entre elles appartiennent à la série des « *Effigies d'hier et d'aujourd'hui* », qui vise à célébrer des femmes et hommes illustres.

Le premier modèle de médaille réalisé par Gamsaragan est *Ilya Ehrenbourg* (Annexe I, cat. 128), dont le contrat est daté du 11 juillet 1967, et le premier tirage de 1968. Daria Gamsaragan fait la rencontre d'Ilya Ehrenbourg alors qu'ils habitent et fréquentent le quartier de Montparnasse, dans les années 1930. Il est un écrivain et journaliste russe ; il joue un rôle controversé dans la propagande communiste soviétique durant la Seconde Guerre Mondiale. La médailliste représente l'homme de profil, le visage et les cheveux animés par des effets de matière. Au revers, elle symbolise par un livre son activité, avec en exergue, une citation de l'écrivain : « Il n'y a pas plus beau mythe que celui de Prométhée ». Cette médaille fait partie de la série *Effigies d'hier et d'aujourd'hui* (n°60). Quatre dates accompagnent la citation : 1917, 1936, 1939 et 1956. Elles correspondent à différents événements historiques notables dans lesquels Ehrenbourg prend part, à savoir la Révolution Russe, la Guerre d'Espagne, la Seconde Guerre mondiale et enfin le vingtième congrès du parti communiste de l'URSS, qui a marqué la fin du stalinisme. Cette première médaille pour la Monnaie de Paris témoigne de la proximité de Gamsaragan avec des personnalités historiques notoires de son siècle.

Avec la série des *Effigies d'hier et d'aujourd'hui*, Daria Gamsaragan fait partie des artistes qui utilisent la médaille comme support de son imagination créative et laissent libre cours à des signes purement plastiques, quasiment indépendants de toute représentation figurative. L'artiste, qui tient à la représentation figurative et à l'humain, tend avec ce médium à l'informel, à l'abstraction. Les premières médailles de *Pierre Reverdy* (Annexe I, cat. 130) ou *Maurice et*

²³⁸ DIRECTION DES MONNAIES ET MÉDAILLES. *Catalogue général illustré des éditions de la Monnaie de Paris*. [S.I.] : [s.n.], [1980?].

Eugénie de Guérin (Annexe I, cat. 132) en témoignent, mais aussi celle, plus tardive, de *Han Suyin* (Annexe I, cat. 137). Si l'avvers des médailles présente le portrait des sujets, le revers expose des jeux de lignes et de formes. La médaille de *Pierre Reverdy*, représentant l'écrivain et poète associé au cubisme puis au surréalisme, donne à voir au revers un paysage de lignes courbes, qui finissent en son centre par deux mains tendues l'une vers l'autre. Le motif des mains, nous l'avons vu avec le dessin *Sans titre* (Annexe I, cat. 176) mais aussi dans les œuvres sculptées de Gamsaragan, est très souvent présent chez l'artiste. Ici, les mains s'emmêlent aux nombreuses lignes ondulées parcourant le revers de la médaille. L'artiste déploie son imagination grâce au médium de la médaille, et peut créer des motifs linéaires, rappelant l'importance du dessin dans son processus artistique. Le revers de *Maurice et Eugénie de Guérin* (Annexe I, cat. 132) quant à lui, présente une scène de métamorphose au registre mythologique. Nous pouvons voir un centaure, au corps de cheval et au buste humain, s'attaquer à une figure humaine qui semble se métamorphoser vers le végétal au niveau de sa tête. Cette transformation se déroule sur un fond de végétation avec lequel la figure humaine se confond. Cette scène n'est pas sans évoquer les nombreuses métamorphoses dans l'art de Gamsaragan, qui propose sur le format de la médaille une nouvelle interprétation de la transfiguration de l'homme en végétal. Dans cette continuité et comme une synthèse de la recherche de ces deux médailles, le revers de *Han Suyin* (Annexe I, cat. 137) révèle une arborescence végétale inquiétante ; les extrémités de ces frondaisons se révèlent être des mains, se liant les unes aux autres. Les lignes sont ainsi devenues un ensemble de rameaux et de branchages, les mains participent de la profusion mais aussi de l'ambiance tourmentée.

Ainsi, aux figures d'écrivains, de poètes, d'artistes, d'intellectuels et littéraires, Daria Gamsaragan associe son univers mythologique, poétique et sombre. Son registre sculptural se déploie d'une nouvelle manière sur le support plat de la médaille ; il devient linéaire, littéral, narratif. Ces médailles expriment à la fois le lien de Gamsaragan aux personnalités représentées, mais également sa perception de leur œuvre, de leur vie. Cette vision se matérialise par l'essor du langage plastique de la médailliste qui adapte son identité artistique au support. Gamsaragan lie son imaginaire sculptural empli de poésie aux effigies qu'elle représente ; sans perdre leur identité et leur réalité, elle transpose sa vision originale du modèle. Une autre médaille reprend l'iconographie de l'artiste, celle de *Vercors* (Annexe I, cat. 133). Si l'avvers présente, à l'instar des autres médailles, l'effigie du modèle de profil, son portrait est également cerné de griffures créant du relief alentour, rappelant les incisions dans la matière que l'artiste adopte dans sa sculpture mais surtout dans ses plaques de bronze, à l'instar de *Magies* (Annexe I, cat. 144). Le revers est tout aussi à l'image de son art ; il présente une figure

humaine amaigrie, les bras et jambes écartées et tendues, qui semble marcher sur une mer d'animaux s'apparentant à des crocodiles. Cet homme se rapproche des nombreuses figures hybrides dessinées par Gamsaragan dans les années 1940/1950 (Annexe I, cat. 193, 196), mais également de la position de *Prométhée* (Annexe I, cat. 145). Le motif du corps agité est reproduit sur la plaque de bronze et sur la médaille, bien qu'il soit plus travaillé et mis davantage en scène sur la médaille de *Vercors*. Des similitudes apparaissent entre le traitement des sujets des plaques de bronze et celui des médailles. Gamsaragan emploie les mêmes techniques et les mêmes esthétiques, griffant et incisant la matière, la rendant support d'une imagination profuse. Elle se livre à une expression linéaire et dessinée, sans compromettre, bien au contraire, son style. Si le format contraint de la médaille pourrait restreindre la création artistique, il concentre à l'inverse la synthèse que l'artiste fait entre le figuratif et l'abstraction, entre le réel et l'imaginaire.

Si Daria Gamsaragan les a également portraiturées avec des bustes, les figures littéraires représentées par ces médailles lui permettent d'appréhender un nouveau support, biface. Les traits des modèles sont respectés et ressemblants, ils concentrent toute la figuration chère à l'artiste. C'est bien le revers qui voit l'effusion et la distorsion du réel s'opérer. Un double dialogue entre les arts se réalise ; celui du dessin et de la sculpture par le médium de la médaille, mais aussi entre les figures représentées et leur perception par Gamsaragan, au travers de son langage plastique. Les commandes de la Monnaie de Paris témoignent également du cercle amical de l'artiste. Si nous avons pu évoquer son amitié avec Ilya Ehrenbourg, celle avec Brassai fait aussi l'objet d'une représentation. Gamsaragan et Brassai se rencontrent également au début des années 1930 à Montparnasse, leur amitié dure tout au long de leur vie, en attestent la correspondance et les photographies conservées chez Madeleine et Jeanine Djabourov. Photographe, mais aussi sculpteur, peintre et écrivain, Brassai multiplie les activités artistiques. Gamsaragan le représente ainsi de trois quarts, laissant apparaître un léger rictus ; l'artiste confère une intensité par le regard, traité avec beaucoup d'attention. Une telle importance accordée au regard est assez rare chez Daria Gamsaragan, qui retranscrit habituellement l'âme du modèle par d'autres moyens. Ici, le revers ne se compose pas d'un processus abstraitif mais d'un œil imposant. L'artiste n'en perd pas pour autant son procédé créatif ; elle joue avec les repères anatomiques, inverse le sens des cils et du sourcil par rapport à celui de l'œil. Également, les cils du bas deviennent une coulée d'eau ou de peinture. Le sourcil, très hachuré et composé des dizaines de formes allongées, est prolongé vers le haut de la médaille par six traits sortis de la matière. De même, le bas de l'œil se regroupe en cinq traits en biais et symétriques, vers le centre bas de l'œuvre. De chaque côté, est mise en relief la citation de

Goethe que Brassai a choisi pour devise « Les objets m'ont peu à peu élevé jusqu'à leur niveau. », traduisant l'importance de l'objet dans la vision artistique de Brassai.

L'activité de médaille de Daria Gamsaragan pour la Monnaie de Paris dure quinze ans, pendant lesquels l'artiste matérialise son lien aux figures de poètes et d'artistes, témoignant une fois de plus de sa proximité avec le monde littéraire et parfois politique. Si elle ne perd rien de son style plastique et de son esthétique originale avec le support de la médaille, déployant son lyrisme sur une nouvelle surface, Daria Gamsaragan regrette néanmoins cet enfermement dans l'artisanat. Dans une note manuscrite datée du 10 septembre 1972 (Paris, coll. Djabourov ; Annexe III, archive 16), elle déplore la perte de son travail sculpté, personnel, au profit des médailles et des commandes, institutionnelles. En effet, à cette période, l'artiste est également dépendante financièrement d'autres contrats, comme celui de la Maison Cartier, autour de 1972, avec les signes du zodiaque (Annexe 1, cat. 148-159). Si l'artiste ne perd pas sa touche malgré les petits sujets et les demandes imposées, elle semble interrompue dans ses recherches artistiques et ne plus pouvoir créer d'œuvres strictement personnelles.

L'apport de la poésie dans l'œuvre de Daria Gamsaragan est protéiforme. D'une part, sa sculpture renferme un lyrisme ; l'artiste envisage son œuvre comme un réceptacle du langage poétique. La sculpture, par le processus créatif qu'elle implique, est poésie. En outre, Gamsaragan développe un registre sculptural qui emprunte à la métamorphose et à la mythologie ; son univers artistique repose sur la création d'un langage propre, composé de créatures entre le réel et l'irréel, mais aussi d'images originelles, tout en recherchant équilibre et harmonie. Enfin, toujours proches des hommes et femmes de lettres, Daria Gamsaragan s'investit pour la Monnaie de Paris, en matérialisant leur essence par des médailles. Ce support permet à l'artiste de rester proche de la figuration en représentant les effigies des personnalités tout en laissant, au revers, s'exprimer son imaginaire artistique vers des formes profuses, parfois proche d'une abstraction.

Mais l'artiste détient également un rapport direct à l'écriture, qu'elle pratique depuis sa jeunesse, et qu'elle retrouve dans les années 1960 avec la publication de romans. Également, certains écrivains et critiques portent un regard sur son œuvre.

C. Les mots face à l'œuvre

Tout au long de sa carrière, des écrivains et critiques se sont exprimés sur l'œuvre de Gamsaragan. Ce rapport se construit comme un double dialogue : celui du regard de Daria Gamsaragan sur les œuvres écrites, mais aussi celui du regard porté par les écrivains sur l'artiste. Il s'agit aussi ici d'étudier la réception critique de la sculptrice, afin de la situer dans l'art de son époque ; cet exercice nous permet également de constater le traitement par la presse du travail d'une femme artiste. Aussi, ses origines égyptiennes jouent un rôle dans la perception de son œuvre.

1. La critique en France

1.1. De l'importance – ou non – du genre

La critique d'art dans la presse est un outil primordial afin de comprendre et de cerner le rapport d'une époque avec ses phénomènes. Elle nous permet ici de questionner le rapport des critiques et journalistes d'art et plus largement de la société avec les femmes artistes, plus précisément ici une sculptrice. La carrière de Daria Gamsaragan traversant le siècle, une comparaison des différents articles la concernant au fil des années nous révèle l'évolution de sa fortune critique. Nous pouvons ainsi répartir le traitement de la presse en plusieurs approches. Le travail d'une artiste peut être perçu uniquement au travers de son genre, qui devient un facteur d'appréhension de son art.

Cela s'illustre dans un article intitulé « Pour Daria Gamsaragan, sculpture et architecture sont liées étroitement » écrit par René Barotte et publié dans *Paris-Presse* le 24 novembre 1950.

Il énonce :

Daria Gamsaragan est un bon sculpteur, ce qui est rare pour une femme. C'est peut-être parce qu'elle a en même temps les pieds fixés solidement au sol et les yeux souvent dirigés vers le ciel, quand, par hasard, ce qui est rare, elle n'est pas engagée dans la lutte difficile contre le bloc de terre.²³⁹

²³⁹ BAROTTE, René. « Pour Daria Gamsaragan, sculpture et architecture sont liées étroitement », dans *Paris-Presse*, 24 novembre 1950, p. 2.

La critique, bien qu'élogieuse, se réalise en dénigrant son genre, duquel elle réussit à s'élever par la sculpture. Au travers de cette critique, émerge également l'idée de l'essence du sculpteur, lutte virile contre le matériau, contre le bloc de terre. Bien avancés dans le XXe siècle, ces idées témoignent de la persistance des préjugés misogynes contre l'art des femmes et particulièrement contre les sculptrices. Nous évoquions en effet en introduction l'apparition au XIXe siècle du paradigme du génie créateur, qui ne pourrait être que masculin ; ce schéma a perduré tardivement dans le XXe siècle, comme le rappellent les propos de Paul Claudel à propos du métier de sculpteur qui est « pour un homme une espèce de défi perpétuel de bon sens, il est pour une femme isolée et pour une femme avec le tempérament de ma sœur une pure impossibilité. »²⁴⁰. Cette division binaire prétend lier son origine essentialiste à la place occupée par les femmes dans l'ordre social. En somme, René Barotte fait ressurgir le modèle de l'exception lorsqu'il s'agit de louer le travail d'une femme artiste ; comme si seul un homme était capable de faire surgir ce combat avec le modèle, la matière, la nature, Daria Gamsaragan serait capable de prouver qu'elle mérite l'appellation de sculpteur.

Hormis quelques auteurs la présentant comme « une femme sculpteur », à l'instar d'un article anonyme dans *L'Express*, daté du 20 mars 1959, la critique ne se focalise pas sur le genre de l'artiste. Si cela peut être un signe de reconnaissance universelle et non sexuée du talent artistique, l'étude d'autres artistes contemporaines et amies de Daria Gamsaragan montre qu'il s'agirait d'une exception.²⁴¹

D'une autre manière, la participation de Daria Gamsaragan à des expositions non-mixtes ouvre la voie à une critique spécialisée. Si l'artiste prend part au Salon de l'UFPS en 1946 pour une unique occurrence, nous n'avons pas cependant pas connaissance d'articles mentionnant sa présence. Une autre participation de l'artiste à une exposition en non-mixité féminine est celle du Club International Féminin. Ce salon regroupe des femmes artistes de tous les pays du monde, en peinture, sculpture et art décoratif. Il a probablement été fondé au début des années 1950²⁴², par sa directrice Madame Perigot de la Tour et l'organisatrice du Salon Madame Bouniol. Il s'est tenu de 1956 à 1966 au Musée d'Art Moderne de Paris. Daria Gamsaragan y a participé une unique fois, en 1960, en tant que représentante de l'Égypte, avec deux œuvres :

²⁴⁰ CLAUDEL, Paul. « Camille Claudel », dans *Camille Claudel*. Cat. exp., Paris, Musée Rodin, 1951, p. 7.

²⁴¹ Nous avons analysé une partie de la réception critique de Bella Raftopoulou, Margaret Cossaceanu-Lavrillier et d'Irène Codréano lors d'un mémoire d'étude. REBOUL, Elisa. *Destins croisés : quatre sculptrices élèves d'Antoine Bourdelle*. Mémoire d'étude sous la direction de Cécilie Champy-Vinas et Claire Boisserolles, École du Louvre, 2020, pp. 58-60.

²⁴² Clovis Eyraud, dans sa présentation de la Ve Exposition Internationale du Club International Féminin, en 1960, écrit que le Club « compte déjà dix années d'existence ».

le *Christ* et le *Portrait de Charles Estienne* (Annexe I, cat. 42, 102) ²⁴³. Déjà exposées auparavant, les œuvres de l'artiste ne sont pas inédites et exclusives pour le salon du Club International Féminin. Cependant, il est intéressant de noter qu'une fois encore, lors d'une exposition internationale, Daria Gamsaragan choisit de représenter officiellement l'Égypte, dans le prolongement de l'Exposition Internationale de Paris de 1937 et de la Biennale d'art de Venise de 1938. Les articles relatifs à cette exposition de femmes artistes mettent davantage l'accent sur son caractère international que non-mixte. Deux articles, l'un de Henri Héraut pour le *Journal de l'Amateur d'art* daté du 25 avril 1960 et l'autre, anonyme de M.S. pour *Arts*, daté du 20 avril 1960, relèvent la participation de vingt-et-une nations. Henri Héraut note le « Christ d'une simplicité pathétique admirable de Daria Gamsaragan »²⁴⁴, tandis que M.S. remarque « la rigueur de la construction et la recherche de ses tons, l'une des œuvres les plus fortes de ce Salon [...] Gamsaragan. »²⁴⁵. Il est ici également intéressant de noter que Marguerite Cossaceanu-Lavrillier participe en tant que représentante de la Roumanie, et Bella Raftopoulou expose pour la Grèce. Cette exposition en non-mixité féminine et internationale soulève donc une critique s'attachant aux œuvres présentées, sans mention du genre des artistes.

1.2. La catégorisation de l'œuvre par la presse

Hormis le rapprochement entre son genre et son art en 1950, les critiques de Gamsaragan n'ont pas fait état de son statut de femme artiste pour critiquer son œuvre. Son travail est le plus souvent caractérisé par sa nature expressionniste, poétique, et pour son bestiaire fantastique.

Daria Gamsaragan est un sculpteur qui, formé à l'école de Bourdelle, a su, à force de travail, dégager son style. Ce qui veut dire que, solidement armé d'un métier qu'on ne peut jamais prendre en défaut, l'artiste qui cherche, qui interprète, qui va constamment de l'avant, a su affirmer sa personnalité sans rien abdiquer d'une fidélité.

Le souci dominant de Daria Gamsaragan n'est pas la poursuite de la force ou de la grâce, mais la recherche de l'équilibre. Le marbre ou le bronze, ou le bois d'où jaillissent les personnages

²⁴³ V^o Exposition du Club International Féminin. Cat. exp., Paris, Musée d'Art Moderne, 9 avril – 2 mai 1960, non paginé.

²⁴⁴ HÉRAUT, Henri. « Club International Féminin », dans *Journal de l'amateur d'art*, 25 avril 1960, non paginé

²⁴⁵ M.S. « Club International Féminin », dans *Arts*, 20 avril 1960, non paginé.

sous les doigts du sculpteur, deviennent étonnamment et également dociles.

Qu'il s'agisse de figurines contenues dans des vitrines ou des personnages de « grandeur nature », rien n'est sacrifié dans la facture ou l'expression à la volonté délibérée de tout ramener à l'harmonie. Cette statuaire est faite pour vivre en plein air.²⁴⁶

Cet article paru dans *Action*, lui aussi en 1950, fait état du registre sculptural de Gamsaragan, ainsi que de son détachement des influences bourdelliennes. Le critique réagit à l'exposition de Daria Gamsaragan à la Galerie La Boétie en 1950, faisant référence aux nombreux matériaux utilisés par la sculptrice, entre les plâtres, les bronzes, les statues de bois ou de marbre. Par ses expositions personnelles, l'artiste a pu bénéficier d'une presse plus généraliste et d'une reconnaissance publique de son talent, de son travail, de son originalité artistique. Gamsaragan, peu importe qu'il s'agisse du bois ou du marbre, sait conférer une vitalité à son sujet, sans renier ni l'équilibre ni sa personnalité artistique. Les critiques ont parfois catégorisé le travail de l'artiste, l'associant à l'expressionnisme. Toujours suite à l'exposition à la Galerie de la Boétie de 1950, André Warnod, dans un article publié dans le *Figaro*, daté du 23 novembre 1950, écrit : « Ce sont des bustes réfléchis ou de longues figures expressives, nous pouvons dire expressionnistes, taillées dans le bois ou moulées en plâtre »²⁴⁷. Le critique insiste sur la notion d'expressivité qui caractérise l'œuvre de Gamsaragan.

Robert Vrinat, dans un article daté de mars 1951 dans *L'Âge nouveau* écrit :

Certaines de ses œuvres – petites ou grandes, elles ont le même poids, la même monumentalité – font penser à H. Moore. Cependant une sensibilité extrême adoucit et fait frémir ses portraits d'une vie intense, tandis qu'un sens du tragique sans désespoir anime ses grandes œuvres, comme cet *Homme nu* et sans effort atteint le meilleur expressionnisme, celui qu'on ne cherche pas, mais qu'on trouve.²⁴⁸

Nous retrouvons ici aussi le qualificatif d'« expressionnisme » pour caractériser l'œuvre de Gamsaragan. Si elle n'a jamais revendiqué, ou du moins évoqué son rapprochement d'un

²⁴⁶ Y.F., « Daria Gamsaragan est un sculpteur ... », dans *Action*, 11 décembre 1950, non paginé.

²⁴⁷ WARNOD, André. « Daria Gamsaragan expose à la Galerie de La Boétie... », dans *Figaro*, 23 novembre 1950, non paginé.

²⁴⁸ VRINAT, Robert. « La sculpture se voit consacrer des expositions plus nombreuses... », dans *L'Âge nouveau*, mars 1951, non paginé.

mouvement ou simplement voulu qualifier son art, l'on ne peut nier la forte puissance expressive de ses œuvres, tourmentées, souvent dans des postures de cri, dans une gestuelle exacerbée. En 1958, à la suite de son exposition *Bestiaire* à la Galerie Simone Badinier, Daria Gamsaragan continue d'être associée à une volonté d'expressionnisme, en étant définie comme « sculpteur du fantastique »²⁴⁹ par *France-Soir*, dans un article du 26 mars 1958. Son œuvre est majoritairement décrite dans la presse comme vivante, frémissante, expressive et même lyrique. La presse et les critiques peuvent ainsi participer de la catégorisation, de la filiation à un mouvement, une esthétique. Cette propension à l'assimilation permet de relier une œuvre, un ou une artiste, à un groupement plus large, afin de situer une production dans une époque, dans un style.

L'étude de la presse critique nous permet également de situer ce qui peut être l'apogée de la carrière de l'artiste. En effet, l'exposition de 1950 retient l'attention de nouveaux journalistes et critiques et soulève de nombreuses publications. Les auteurs relèvent principalement le retour sur la scène artistique de Daria Gamsaragan après de nombreuses années d'absence. L'exposition à la Galerie La Boétie donne à voir l'étendue des travaux de toutes époques et de tous styles de l'artiste, passant des bustes aux vitrines composées de « sujets égyptiens »²⁵⁰, mais aussi les prémices du renouveau plastique de Gamsaragan avec *L'Homme nu*, présentant des bois, du bronze, du marbre et des plâtres ; de nombreux critiques, à l'instar de René Lacôte, critique, poète et écrivain français, dans *Les Lettres Françaises*, le 14 décembre 1950, remarque la pluralité des formes et des sujets, il souligne :

Madame Daria Gamsaragan présente une partie de son œuvre dont la diversité traduit la richesse des moyens et non point la recherche d'une personnalité. Celle-ci, bien au contraire, est très nette. Mais il est possible de dégager plusieurs voies dans lesquelles Mme Daria Gamsaragan poursuit avec un incontestable métier autant d'expressions différentes.²⁵¹

Si cette exposition marque le retour de Gamsaragan et la renaissance de son art, elle témoigne aussi du renouveau des critiques, dont les commentaires sont inédits sur son œuvre. Lacôte souligne les « différentes voies » et les « expressions différentes » de l'œuvre de Gamsaragan. En effet, ses œuvres exposées à La Boétie témoignent des diverses recherches de

²⁴⁹ ANONYME, « Daria Gamsaragan, sculpteur du fantastique », dans *France-Soir*, 26 mars 1958, non paginé.

²⁵⁰ Tel que mentionné dans le catalogue de l'exposition : *Daria Gamsaragan, Sculptures*, Préface par Maximilien Gauthier. Cat. exp., Paris, Galerie de la Boétie, 21 novembre – 5 décembre 1950, non paginé.

²⁵¹ LACÔTE, René. « À la Galerie La Boétie ... », dans *Les Lettres Françaises*, 14 décembre 1950, non paginé.

l'artiste : les nus *Eve* et *Le Lotus* en bois, les nombreux portraits de proches ou de figures connues du siècle, mais aussi de nombreux sujets dits « égyptiens ». C'est pourtant l'exposition *Bestiaires et Hiéroglyphes* à la Galerie Simone Badinier en 1958 qui va consacrer le travail de l'artiste et susciter le plus de critiques par la presse. Waldemar-George, comme nous l'avons précédemment évoqué, préface le catalogue d'exposition. Essayiste et critique d'art, il est l'auteur de nombreux essais théorisant le mouvement du néo-humanisme et de monographies d'artistes. Son nom, rattaché à « l'École de Paris », est l'un des plus influents critiques de l'entre-deux-guerres ; il défend la figuration au profit de l'abstraction et de la défiguration qui prennent leur essor après la Seconde Guerre mondiale. Il relève :

Daria Gamsaragan, dont les travaux récents révèlent les perspectives, ne s'arrête pas en chemin. Ses dernières expériences sont plus insolites, mais plus persuasives que ses recherches antérieures aux années 1957-1958.²⁵²

Ce bestiaire d'êtres hybrides, associé aux bustes et portraits de poètes et écrivains, est sans conteste l'ensemble d'œuvres qui s'apparente le plus à un objet de fascination pour les critiques de l'époque, qu'il s'agisse de Waldemar-George, de Denys Chevalier, critique d'art et organisateur d'expositions (notamment du Salon de la Jeune Sculpture), ou Georges Boudaille, important critique d'art et journaliste à partir du milieu du XXe siècle. Denys Chevalier lui consacre un article dans *Arts*, le 12 mars 1958, soulignant que « les volumes informes de Daria Gamsaragan, chez Simone Badinier, relèvent davantage de la tétarologie que de la plastique. ». Il relève principalement le « caractère poétique »²⁵³ de son œuvre. Georges Boudaille, quant à lui, s'attarde davantage sur le caractère hybride et inquiétant de l'œuvre de l'artiste, sans en omettre son lyrisme.

Les figures créées par Gamsaragan qui vous entourent, vous menacent, vous cernent. C'est un monde de vampires, de spectres, de chimères, de lémures et de harpies qui se penche sur vous, dans des attitudes qui n'ont rien de bienveillant. [...]
Passée la première émotion, on discerne mieux le lyrisme qui a poussé ce sculpteur à chercher à exprimer son inspiration dans ces thèmes gothiques.

²⁵² WALDEMAR-GEORGE, Préface de *Daria Gamsaragan, Bestiaires et Hiéroglyphes*. Cat. exp., Paris, Galerie Simone Badinier, 7 – 29 mars 1958, non paginé.

²⁵³ CHEVALIER, Denys. « Les volumes informes de Daria Gamsaragan... », dans *Arts*, 12 mars 1958, non paginé.

Le lyrisme assez romantique s'y fonde dans une forme moderne où l'élongation générale des formes n'est pas sans rappeler Giacometti.²⁵⁴

Cet ensemble élève Gamsaragan dans sa renommée de sculptrice, et semble porter sa carrière à son apogée par le nombre de journalistes d'art saluant son exposition et sa création, mais également par ces noms importants de la critique statuant sur son œuvre, remarquant sa poésie, son lyrisme, ses recherches plastiques.

En comparaison, Daria Gamsaragan organise une exposition rétrospective à la Galerie Sculptures en 1984. Nous avons constaté un nombre moindre de comptes rendus dans la presse. Seuls deux articles nous sont parvenus. Robert Barret, dans une coupure de journal (Paris, coll. Djabourov), écrit :

Depuis environ dix ans, une exposition des œuvres du sculpteur Daria Gamsaragan n'avait pas réjoui les amateurs d'art. La revoici, enfin, à la galerie Sculptures, la bien nommée et, une fois de plus, on ne peut qu'apprécier, admirer les œuvres d'une artiste qui se place aux premiers rangs des maîtres de la sculpture de notre temps. Élève de Bourdelle, camarade de Giacometti, elle a su, depuis longtemps, se délivrer de diverses influences et dégager sa personnalité. « Je suis expressionniste et un peu art baroque » se plaît-elle à dire. Elle fait, un art essentiellement humain, né de l'observation, de l'imagination, du rêve. Cela crée la réalité Gamsaragan, l'envol prestigieux du « Cheval sagittaire », le tourbillon de la « Danse amour », et on réfléchira devant « L'homme et la chimère »²⁵⁵.

L'absence de l'artiste des expositions particulières a pu participer à son oubli par les critiques. Pourtant, Barret relève la continuité dans l'œuvre de Gamsaragan ; l'imaginaire, l'humain, le rêve, sont des caractéristiques essentielles de son travail, relevées tout au long de sa carrière. Daria Gamsaragan se définirait d'après ces paroles comme « expressionniste et un peu art baroque » ; elle revendique ainsi un style, dont elle a souvent été caractérisée, mais également « art baroque ». Nous pouvons entendre cette qualification comme un attrait pour les formes extravagantes, mais aussi par la tension dramatique qui habite ses œuvres. Nicole

²⁵⁴ BOUDAILLE, Georges. « Dès que l'on pénètre dans la Galerie... », dans *Les Lettres Françaises*, 13 mars 1958, non paginé.

²⁵⁵ BARRET, Robert. « Galeries & musées », sans titre, 13 octobre 1984. Coupure de presse (Paris, coll. Djabourov).

Duault, dans *France-Soir*, fait également état de « ses légères sculptures [qui ouvrent] la porte au rêve »²⁵⁶.

1.3. Le regard des écrivains

Les critiques ne sont pas les seuls à porter leur intérêt sur les travaux de Daria Gamsaragan. Proche d'écrivaines et d'écrivains tels qu'Andrée Chedid ou Roger Vailland, ils ont aussi écrit sur son art sculpté. Roger Vailland, notamment, consacre à Daria Gamsaragan pour son exposition à la Galerie Simone Badinier de 1958, un long article dans *Arts, Lettres, Spectacle*, publié en mars 1958 et intitulé « Depuis vingt ans j'admire un sculpteur, vous pouvez le découvrir à votre tour cette semaine ». Il témoigne de sa rencontre avec la sculptrice, il y a vingt ans de cela. Comme une réponse à son buste exécuté par la sculptrice (Annexe I, cat. 104) il présente son œuvre. Il fait d'abord état d'un rêve d'enfant, où il se métamorphosait en oiseau, et l'oiseau en lui. Il relate les étapes de la transformation, ses jambes mutées en pattes, ses ongles en griffes, son visage en bec.

Comme si le sommet de la peur, le plus haut point de l'angoisse, c'était de changer de forme. C'est-à-dire la métamorphose. L'œuvre de Daria Gamsaragan se situe au lieu même des métamorphoses. L'homme, disais-je une autre fois, ne porte pas son âme sur son visage. C'est son visage qui est son âme, c'est-à-dire qu'il a dire ce qu'il a de changeant et de permanent à la fois, et ce qui résume toute son histoire : son passé, son présent, son avenir aussi ; [...]. La forme contient le tout – par définition. Inutile de rechercher l'essentiel : lisez la forme.

La métamorphose est donc épouvantable et merveilleuse. C'est le dénouement et la renaissance, le point de rencontre fabuleux de la mort et de la création.²⁵⁷

L'instinct de la sculptrice se confronte à la recherche des mots de l'écrivain pour parler de l'œuvre. Son regard d'écrivain est familier du travail de Daria Gamsaragan, qu'il côtoie depuis ses débuts. Le rapport liant le travail de l'artiste à son univers est celui du rêve, de la

²⁵⁶ DUAULT, Nicole. « En attendant la Foire d'art contemporain », dans *France-Soir* », 6 octobre 1984, non paginé.

²⁵⁷ VAILLAND, Roger. « Depuis vingt ans j'admire un sculpteur, vous pouvez le découvrir à votre tour cette semaine », dans *Arts, Lettres, Spectacle*, mars 1958, p. 12,13.

métamorphose. Ainsi, les figures hybrides de Gamsaragan se font l'illustration de l'imaginaire de Roger Vailland ; il met en exergue la pensée sous-jacente de l'artiste dans ses œuvres, fait transparaître le rapport de Gamsaragan à l'instable, au permanent, mais aussi la transposition de son histoire dans sa sculpture. Il met en exergue la dimension complexe et multiple de la création de l'artiste, ainsi que ses nombreuses ramifications thématiques, formelles, imaginaires.

Depuis vingt ans que je la connais, Daria Gamsaragan recherche la même chose, la même métamorphose. [...]. La métamorphose n'est jamais complètement achevée. Notre sculpteur la surprend en son *point de crise*, au moment où est en train de s'opérer le *changement qualitatif*. D'où l'aspect dramatique de son œuvre et la réalité profonde qui lui fait rejoindre le domaine où vient trébucher la biologique contemporaine : la transmutation des espèces.

Sa recherche est questionnée au même titre que ses aboutissements formels, le processus entier interroge l'écrivain. Il questionne l'inspiration, le commencement et l'élaboration de ces figures en métamorphose.

Dans un autre registre et à une autre période, Andrée Chedid écrit sur l'œuvre de Daria Gamsaragan lors de son exposition *Sculptures* à la Galerie Sculptures en 1984. Elle livre une vision poétique de l'œuvre de l'artiste, mettant en avant les métamorphoses opérées par Gamsaragan dans son œuvre.

Figures chargées de siècles et de légendes, jaillissant souvent des entrailles de la souffrance et de la dérision. Figures grotesques, magiques, spectrales ; puis d'autres fois, images apaisées respirant toute la terre.

Formes végétales hantées par le mouvement, ou bien Cheval-Poisson qui oscille entre l'eau et l'air. Statues que l'on imagine en grande dimension, que l'on souhaiterait toucher, côtoyer dans nos jardins publics. Monde d'élans et de remous. Univers sans âge qui déverse le temps immémorial dans le vif d'un présent continu.²⁵⁸

²⁵⁸ Daria Gamsaragan, *Sculptures*, Préface par Andrée Chedid. Cat. exp., Paris, Galerie Sculptures, 25 septembre – 13 octobre 1984, non paginé.

Si les familles Chedid et Gamsaragan étaient amies de longues dates, Andrée Chedid et Daria Gamsaragan sont très proches, comme en témoignent les nombreux échanges écrits conservés chez Madeleine et Jeanine Djabourov. Elle conservait également au moins une œuvre de Gamsaragan, à savoir un bronze du *Couple* (Annexe I, cat. 15). Appartenant par la suite au cercle d'écrivains-poètes et d'amis constitué de Pierre Torreilles et Guy Levis Mano, tous évoluent dans un même univers, et des correspondances se créent entre leurs différentes approches de l'art. Andrée Chedid poétise l'art de Gamsaragan et participe de cette lecture lyrique que l'on peut faire de son œuvre.

2. Le double rôle des origines

La filiation de Daria Gamsaragan joue un rôle dans sa réception critique. D'une part, en France, ses origines égyptiennes sont souvent pour les journalistes prétexte à un traitement particulier de son art sous le prisme d'un orientalisme. D'autre part, les expositions de l'artiste en Égypte suscite une presse importante dans le pays ; un inversement des tendances peut s'observer puisque son apprentissage en France y est souvent mentionné.

2.1 *La perception en France*

Les origines égyptiennes de Daria Gamsaragan sont, dans la presse française, sujets à l'évocation d'un grand passé de la sculpture ; ses origines lui permettraient de puiser dans l'art d'une Antiquité très large, parfois subsumée sous tout l'art d'un Orient fantasmé. Pour poursuivre avec la présentation de Waldemar-George de l'exposition à la Galerie Simone Badinier, les origines de Gamsaragan lui permettraient de puiser dans tous les arts du passé.

Égyptienne d'origine arménienne, Daria Gamsaragan qui travaille à Paris nous apporte le message de l'Asie occidentale ancienne. Comme les Romains et comme les Scandinaves, comme les Scythes et comme les Chinois des écoles archaïques,

elle renoue avec l'art des cylindres sumériens. Elle n'en restitue toutefois que l'esprit.²⁵⁹

Tributaire de son enfance égyptienne et des origines familiales arméniennes, l'œuvre de Gamsaragan se voudrait provenir de toutes les cultures, et de tous les arts.

Guy Dornand, critique du quotidien *Libération*, y écrit dans un article daté du 6 mars 1958 en chérissant :

En fait, le bestiaire de Daria a de plus lointaines origines, il est issu de créatures qu'en son enfance égyptienne Daria a vues, fréquentées quotidiennement sur les murs des hypogées ou dans les frises des musées d'Égypte.²⁶⁰

Si l'on ne peut nier les influences de l'art d'Égypte dans sa production, revendiquées par la sculptrice elle-même, force est de constater que les propos des critiques reposent sur une large part d'imaginaire liée à l'Orient. Le bestiaire exposé par Gamsaragan prend alors une autre dimension ; il n'est plus seulement formation d'êtres hybrides à la manière de Germaine Richier, émulsion entre les règnes végétal, animal et humain, mais il provient d'une « zoolâtrie et d'une mythologie millénaire »²⁶¹. Les origines agiraient dans l'œuvre de Gamsaragan comme une réminiscence artistique d'un passé rêvé, fantasmé. Les origines de l'artiste sont pour la critique française une ouverture vers une autre dimension de son œuvre.

Ce regard sur l'œuvre de Daria Gamsaragan semble se réaliser au prisme du rapport de la critique et des artistes français sur l'art égyptien et plus généralement oriental au XXe siècle. Comme un prolongement de l'orientalisme né à la fin du XVIIIe siècle, les artistes européens se fascinent pour les pays du couchant et du levant, la connaissance autour des pays de l'Orient s'accompagne d'un rêve et d'un fantasme. Un autre courant, celui de l'égyptomanie, parcourt le XVIIIe siècle, à la suite de la campagne d'Égypte de Napoléon Bonaparte en 1798-1801, et jusqu'au XXe siècle. Selon l'écrivain et journaliste égyptien Robert Solé, l'égyptomanie est

²⁵⁹ *Daria Gamsaragan, Bestiaire et Hiéroglyphes*, Préface par Waldemar-George. Cat. exp., Paris, Galerie Simone Badinier, 7 – 29 mars 1958, non paginé.

²⁶⁰ DORNAND, Guy. « Daria et son bestiaire », dans *Libération*, 6 mars 1958, non paginé.

²⁶¹ *Ibid.*, non paginé.

« au sens strict : le détournement des croyances ou de motifs égyptiens à des fins artistiques, politiques, ludiques, ésotériques ou commerciales. »²⁶².

En somme, à l'aube du XXe siècle, les créations issues de l'Égypte, qu'elles soient exotiques ou archéologiques, académiques ou avant-gardistes, se prêtent à tous les styles et tous les mythes. De Paul Gauguin à Matisse jusqu'à par Picasso, force est de constater que le regard sur l'Égypte au début du XXe siècle se renouvelle et fait entrer l'art égyptien dans le contemporain ; le moment clef de ce passage se situant dans l'art moderne de 1907, comme le met en exergue Philippe Dagen²⁶³. Plus généralement, le premier quart de ce siècle voit s'opérer un développement de l'égyptomanie en Europe, touchant l'architecture en premier lieu, notamment à Paris. Tristan Tzara, en 1954, synthétise ainsi le rapport à l'Égypte :

Face à face l'Égypte ancienne et celle d'aujourd'hui. Si l'une complète l'autre en lui conférant sa nécessité signifiée dans la pratique quotidienne, le formalisme mythologique comme l'exotisme pittoresque s'effacent dans cette juxtaposition au profit d'une vue ancrée dans les profondeurs spirituelles que le Nil avait fécondées.²⁶⁴

Le travail de Daria Gamsaragan, dans ce contexte de fascination pour l'Égypte et son art, est perçu comme la terre native de l'architecture et de la sculpture. Son art apparaît aux critiques comme une réminiscence et un rappel de l'art égyptien antique.

Si l'Égypte peut apparaître comme une source artistique riche et ancienne, il peut aussi découler de la vision occidentale une conception réductrice de la création extra-européenne, associée à un art dit « naïf » ou « primitif ». Un article de *L'Express*, daté du 20 mars 1959, fait part du fantasme du regard français : « L'ensemble forme un étrange ballet où se mêlent les rêves de l'Orient et la naïve rigueur de notre Moyen Âge. »²⁶⁵. L'Égypte imaginée se confond alors avec la sculpture médiévale française, témoignant d'une vision européenne généralisante, voire péjorative, sur une œuvre tenant son origine dans une esthétique avec une dimension non-occidentale.

²⁶² SOLÉ, Robert. *Voyages en Égypte*. Paris : Chêne, 2003.

²⁶³ DAGEN, Philippe. *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*. Paris : Flammarion, 2010.

²⁶⁴ ROSENSTOCK TZARA, Tristan. *L'Égypte face à face*. Lausanne : Éditions Clairefontaine : La Guilde du livre, 1954, p. 5.

²⁶⁵ ANONYME. « Une femme sculpteur, Daria Gamsaragan... », dans *L'Express*, 20 mars 1959, non paginé.

2.2 Réception critique en Égypte

Dès ses premières expositions particulières organisées au Caire et à Alexandrie, Daria Gamsaragan retient l'attention de la presse. Une partie de la critique, parue dans les journaux égyptiens, a été conservée par Madeleine et Jeanine Djabourov. Cela nous permet d'en saisir l'ampleur, le contenu et les traits communs. Ainsi, à partir de 1937, la presse relève les travaux de l'artiste et loue son travail. L'un des principaux points communs de la critique concernant Daria Gamsaragan repose sur son affiliation à l'enseignement français d'Antoine Bourdelle, mais aussi de Joseph Csaky. Le voyage et l'apprentissage de sculpteurs renommés en France constituent l'un des éléments essentiels de l'approche de l'œuvre de Gamsaragan.

Dès 1938, un journaliste anonyme, dans un article « Au salon de l'Atelier : les sculptures de Daria Gamsaragan » publié dans *La Semaine Égyptienne* le 31 janvier 1938, témoigne de la présence de l'artiste à ce salon du Caire. Le journal avait déjà présenté l'artiste à la suite de deux expositions en 1930 au Salon des Amis de l'art au Caire et au Cercle Italien d'Alexandrie²⁶⁶.

Depuis, que de chemin parcouru ! Pour ses débuts elle travaille avec Constantinowsky, avec Bourdelle à Paris, elle s'initie aux lois essentielles de la sculpture et les œuvres de cette époque sont marquées de l'influence du maître, puis elle travaille avec le sculpteur cubiste hongrois, Csaky, qui la libère des formes académiques. Elle fréquente d'autres ateliers et dès cette époque elle penche vers le cubisme, vers la composition architecturale moderne.²⁶⁷

Bourdelle a été un point de départ pour l'artiste qui construit un parcours original entre la France et l'Égypte. Ce parcours constitue l'une des approches principales dans la presse égyptienne pour appréhender son art, caractérisé d'architectural et de moderne. Si le catalogue de l'exposition n'a hélas pas été retrouvé, l'article est illustré de quatre œuvres présentées par Gamsaragan, notamment *Tête de Séverine* (Annexe I, cat. 85), *Torse* (Annexe I, cat. 19), *Maternité* (Annexe I, cat. 20) et *le Derviche tourneur* (Annexe I, cat. 18). Il est intéressant de

²⁶⁶ ANONYME. « Au salon de l'Atelier : les sculptures de Daria Gamsaragan », dans *La Semaine Égyptienne*, 31 janvier 1938, non paginé.

²⁶⁷ *Ibid.*, non paginé.

noter que les articles de la presse égyptienne consacrés à Daria Gamsaragan illustrent davantage les œuvres de l'artiste, en comparaison notamment avec la presse française. Ces reproductions d'œuvres nous permettent donc de visualiser une partie du travail présenté par l'artiste à cette période sans disposer du livret d'exposition. Aussi, cela nous informe sur les pièces choisies comme étant emblématiques de l'artiste ou les plus parlantes pour la représenter dans la presse. La régularité des expositions de Daria Gamsaragan au Caire et à Alexandrie, couplée à l'intérêt constant de la presse pour son travail, nous permettent d'établir l'évolution du contenu critique de l'œuvre.

En 1959, Daria Gamsaragan participe de nouveau à l'exposition de l'Atelier du Caire. Vingt ans après sa dernière participation à ce salon, l'œuvre de l'artiste a connu des bouleversements majeurs. Elle a quitté les volumes pleins et architecturaux du *Derviche* ou de la *Maternité* pour développer son répertoire d'êtres hybrides et en souffrance. D. Antranikian, dans son article « Daria Gamsaragan sculpteur du subconscient », publié dans *Le Journal d'Égypte* le 31 mars 1959, témoigne de ce changement radical dans l'art de Gamsaragan.

Quand, pour la première fois, on est mis en présence de ses œuvres récentes, si différentes de celles que nous avons admirées au Musée d'Art Moderne du Caire, on se sent quelque peu dérouté. Dérouté, non pas par l'aspect extérieur de cette œuvre – quoique ces êtres mi-homme mi-insecte, ces corps étirés, filiformes ne manqueront pas de surprendre certains – mais on est dérouté par la signification profonde de cette œuvre, tellement en contradiction avec ce que l'on croyait connaître de l'artiste.²⁶⁸

Le journaliste fait part du renouveau total opéré dans l'œuvre de l'artiste, tant dans sa conception formelle que dans ses idées. Après une courte analyse de certaines œuvres présentées, à l'instar de *Salut à la Paix*, *Le Lotus*, *Eve*, ou *L'Homme nu*, *Le Cri* et *Le Christ* (Annexe I, cat. 32, 33, 34, 40, 42), nous pouvons non seulement découvrir une partie des sculptures présentées par l'artiste mais également prétendre à une lecture stylistique de cet ensemble. Si le tragique est une clé de lecture indéniable, le critique soulève néanmoins la forte dimension humaniste des sujets présentés par Gamsaragan :

²⁶⁸ ANTRANIKIAN, D. « Daria Gamsaragan sculpteur du subconscient », dans *Le Journal d'Égypte*, 31 mars 1959, non paginé.

L'Homme nu est sans défense devant la nature, l'adversité ; mais cependant il n'est pas vaincu ; son état d'homme lui permet de rester debout quand même.

Son *Cri* – œuvre qui marque le départ de sa nouvelle conception – est un cri de détresse peut-être, mais pas désespéré ; c'est aussi un cri de révolte contre l'injustice qui n'exclut pas la lutte.

Le *Christ* a un émouvant masque de douleur, mais son corps décharné se tend en arc comme pour s'évader de la matière et accéder au spirituel.²⁶⁹

Le critique relève l'espoir et l'humanisme qui émanent des œuvres, malgré leur aspect tragique. Il ne s'agit pas seulement de figures tiraillées et déchirées par le drame, mais de représentations d'hommes qui peuvent prétendre à une élévation par leur condition même. Sensible au tournant pris par Daria Gamsaragan dans sa voie artistique, les critiques sont principalement favorables à ce nouveau registre sculptural. Les critiques disponibles et recensées sont exclusivement réceptives à l'art de Gamsaragan, louant son œuvre au fil des années et des expositions. De chaque côté de la Méditerranée, la compréhension de son œuvre et l'interprétation des messages transmis sont similaires.

2.3. Réception critique en Arménie

Si Daria Gamsaragan ne participe à aucune exposition en Arménie²⁷⁰, la critique ne l'oublie pas pour autant. La communauté arménienne joue un rôle important dans la carrière de l'artiste, qu'il s'agisse de commandes d'œuvres ou de participation à la construction d'une fortune critique élogieuse. C'est également une importance institutionnelle que revêt l'Arménie pour la carrière de Gamsaragan ; la Galerie Nationale d'Arménie a acquis deux œuvres de l'artiste : le torse *Youth* (Annexe I, cat. 24) et la *Danse bédouine* (Annexe I, cat. 26). Elles ont fait l'objet d'une donation, respectivement en 1964 par l'UGAB (Union Générale Arménienne de Bienfaisance) de Paris, et en 1968 lors d'une visite de Daria Gamsaragan en Arménie. Avant ces deux acquisitions arméniennes, l'artiste ne participe à aucune exposition dans ce pays. Pourtant, la presse lui consacre des articles. Certains d'entre eux sont écrits en alphabet arménien, ce qui ne nous permet pas d'en restituer le contenu. Un journal que nous avons pu identifier grâce à sa couverture bilingue est *La jeune arménienne – revue de la femme*, imprimé

²⁶⁹ *Ibid.*, non paginé.

²⁷⁰ Dossier d'artiste de Daria Gamsaragan, conservé à Paris, Bibliothèque Kandinsky, cote APGAMS.

au Liban ; il est conservé par Madeleine et Jeanine Djabourov. Si le texte est entièrement en arménien, une photographie de Daria Gamsaragan dans son atelier, au milieu de ses êtres hybrides et figures humaines nous permet de situer dans le temps l'article consacré à l'artiste.

Un autre journal arménien fait paraître un article, en français, sur Daria Gamsaragan. Il s'agit d'une publication de l'UGAB : *Chinarar (Le Batisseur)*, en 1958. Une double page, avec pour vocation de présenter une biographie de l'artiste ainsi que son travail récent, fait état de la carrière actuelle de Gamsaragan et de ses expositions, évoquant celle se tenant à la Galerie Simone Badinier cette même année.

Une destinée merveilleuse et hors-série a conduit Daria Gamsaragan, fille d'un grand industriel doublé d'un collectionneur d'objets d'art, et descendante authentique des puissants seigneurs féodaux de l'Arménie, à se fixer dans l'aristocratique quartier parisien de la Porte Dauphine, entourée d'ouvrage d'art, de bibelots précieux et d'objets d'antiquité, sa vie créatrice d'artiste axée sur ce vaste studio de sculpture où prennent corps les statuettes et petits sujets égyptiens si pleins de grâce où les images dramatiques inspirées des tourments de l'heure présente, qui font l'admiration des connaisseurs. Nous avons voulu la rencontrer dans son studio même, car l'artiste ne peut jamais être si bien compris que dans l'atmosphère où se dépense son talent.²⁷¹

Ce portrait, s'il est très élogieux, semble flatter Gamsaragan par ses origines, la dépeignant comme une artiste prolongeant le schéma aristocratique familial ; sa production est à la fois caractérisée et synthétisée par sa diversité de formes et de sujets. Le critique, anonyme, fait état de la faible considération du public pour la sculpture, pour ensuite faire part de l'exploration de Gamsaragan dans ce champ artistique. Si son art présente une facture très personnelle tout en s'intéressant aux recherches plastiques de l'époque, « les excès des conceptions esthétiques outrancières sont évitées, car même dans sa propre époque de classicisme, le souci constant a été chez elle non pas de suivre une vogue ou une école, mais de traduire la réalité poétique de la vie. »²⁷². La production de Daria Gamsaragan est lue au travers du prisme poétique qui habite son œuvre et la porte ; elle participe d'une autre compréhension de son travail.

²⁷¹ ANONYME. « Daria Gamsaragan », dans *Chinarar (Le Batisseur)*, janvier 1958, p. 14.

²⁷² *Ibid.*, p. 14.

Cette étude des critiques, des éloges et des commentaires contemporains de l'artiste montre l'évolution de l'appréhension de son œuvre, mais aussi de la sculpture à son époque. L'Égypte et l'Arménie jouent un rôle important dans le façonnage de la critique de Daria Gamsaragan, commentant et louant son art des années 1930 jusqu'en 1984. En France comme dans ces deux pays, l'exposition de 1958 est celle qui a eu le plus grand retentissement, et dont le travail créatif a le plus intrigué les critiques. La revue *Armenia*, en 1977 et en 1984 consacre à Daria Gamsaragan deux articles sous la forme d'entretiens avec l'artiste. Le mensuel *Armenia* consacre son numéro d'avril 1977 à la commémoration du « 1^{er} massacre du XX^{ème} siècle », en référence au génocide arménien. Apparaît en couverture l'ensemble *Les Crucifiés* (Annexe 1, cat. 65) de Gamsaragan. Henri Héraut, peintre et critique arméno-français, réalise l'entrevue avec elle ; il établit dans un premier temps un portrait biographique de l'artiste, avant de rappeler et lister ses œuvres, évoquant les institutions où elles sont exposées, ainsi que sa bibliographie. Renversant le paradigme qui établit la source de la création de Daria Gamsaragan dans les paysages égyptiens, Henri Héraut énonce :

Sachant qu'elle était née à Alexandrie, certains ont prétendu rattacher son art à ceux de l'ancienne Égypte et de la Grèce ! Billevesées selon nous. Son art pourrait avoir, à notre avis, quelque parenté avec celui des fantastiques gargouilles du Moyen-Âge (surtout dans sa dernière, actuelle période.)²⁷³

Le critique donne un nouvel axe de lecture de l'œuvre de Gamsaragan, rapprochant son art non pas de la statuaire et de l'imaginaire égyptien, mais bien de l'époque médiévale française. Si cette assimilation à l'art gothique français a déjà été évoquée dans un article de *L'Express* du 20 mars 1959 cité antérieurement²⁷⁴, Henri Héraut ne dresse pas ici une comparaison entre les deux influences possibles.

La communauté arménienne intègre Gamsaragan en son sein, et les différentes associations y afférent organisent des expositions, en France ou à l'étranger, auxquelles participe l'artiste. En mai 1969, L'Association Thoros Roslin réunit, lors d'une exposition au Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste-Gulbenkian à Paris, des artistes arméniens travaillant en France. Parmi une trentaine d'artistes, dont le peintre Georges Yakoulov (1994 –

²⁷³ HÉRAUT, Henri. « Daria Gamsaragan », dans *Armenia*, avril 1977, p. 23.

²⁷⁴ ANONYME. « Une femme sculpteur, Daria Gamsaragan... », dans *L'Express*, 20 mars 1959, non paginé.

1928), ou le peintre avant-gardiste Léon Tutundjian fondateur du groupe Art Concret (1905 – 1968), Daria Gamsaragan présente *Léda* (Annexe I, cat. 57). Henri Héraut, une nouvelle fois, commente l'exposition et relève la création de l'artiste dans un article pour *L'Amateur d'Art* du 5 juin 1969. Il note le « remarquable style dépouillé » de l'œuvre²⁷⁵.

Par la suite, l'UGAB continue d'agir pour la carrière et participe de la fortune critique de l'artiste. Du 13 au 21 novembre 1982, l'Union organise dans le New Jersey une exposition collective d'artistes d'origine arménienne travaillant en Europe et au Canada. Avec Daria Gamsaragan, de nombreux artistes sont présents, dont le peintre, graveur et décorateur Jean Carzou (1907 – 2000), le peintre, sculpteur et graveur Jean Jansem (1920 – 2013), le sculpteur et peintre Arto Tchakmaktchian (1933 – 2019), ou le peintre et architecte Jean Kazandjian (né en 1938)²⁷⁶. À l'occasion de cette exposition, une notice biographique en anglais est consacrée à l'artiste. L'artiste est présentée d'abord par sa formation à la Grande Chaumière puis à l'Académie Lhote, puis par ses influences artistiques²⁷⁷. Le travail de Gamsaragan est défini comme étant en respect des règles de la sculpture et de l'importance du modèle. Comme une alliance entre la matérialité physique de la sculpture et l'esprit créateur qui lui donne vie, la sculpture de Gamsaragan est un équilibre entre l'expressif et la forme. L'exposition est organisée en collaboration avec la Gorky Gallery et son propriétaire Garig Basmajian²⁷⁸, chez qui Daria Gamsaragan a déposé treize œuvres à la vente²⁷⁹. Ces œuvres pourraient être celles présentées lors de l'AGBU Art Expo, mais rien ne l'assure. Il s'agit de nombreuses sculptures animalières, telles que *Cheval du grand vent*, *Licorne* ou *Par-dessus les frontières* (Annexe I, cat. 114, 116, 117), mais aussi la figure du *Cri* (Annexe I, cat. 40).

L'unique article post-mortem consacré à Daria Gamsaragan figure dans une revue arménienne, *Alakyas - Armenews*, paru en 2019. A.T. Mavian y dresse le portrait de la sculptrice et relate sa carrière, de sa formation chez Bourdelle aux expositions parisiennes des années 1950. L'article se conclut par l'importance de l'Arménie dans la reconnaissance de Daria Gamsaragan, notamment par les commandes publiques du *Monument aux intellectuels*

²⁷⁵ HÉRAUT, Henri. « Groupe arménien », dans *L'Amateur d'Art*, 5 juin 1969, non paginé.

²⁷⁶ Carton d'invitation, AGBU Art Expo, Saddle Brook, New Jersey, Etats Unis, 1982, mentionnant les participants : Arto T., Assadour B., Barsoumian V., Carzou, Gamsaragan D., Hagopian H., Jansem, Jeanian R., Kazandjian J., Kniazian A., Mirella A., Norikian K. (Paris, coll. Djabourov).

²⁷⁷ ANONYME. « Daria Gamsaragan », dans *AGBU Art Expo 1982. Cat. exp.*, Saddle Brook, New Jersey, Etats-Unis, 13 – 21 novembre 1982, non paginé.

²⁷⁸ ANONYME. « Unprecedented Social & Financial Success », dans *The Armenian Reporter*, 25 novembre 1982, non paginé.

²⁷⁹ Reçu de Daria Gamsaragan par Gorky Galleries pour le dépôt de treize œuvres en dépôt pour une vente éventuelle, daté du 14 octobre 1982 (Paris, coll. Djabourov).

arméniens du cimetière de Bagneux (Annexe I, cat. 109), mais également par le Monument à Nubar Pacha à l'Institut Noubarian du Caire.

Ainsi, la communauté arménienne et les différentes associations créées se révèlent être importantes dans la carrière de Daria Gamsaragan, tant pour les commandes institutionnelles que les expositions, jusqu'à la fortune critique de l'artiste. La mémoire de la sculptrice est maintenue par les auteurs et critiques cherchant à mettre en valeur les artistes arméniens. La valorisation de ces artistes en France mais aussi à l'étranger participe de l'assimilation de Gamsaragan à la communauté arménienne et aux souvenirs de ses origines familiales. C'est un rôle de promotion, d'exposition et de valorisation que les différentes associations et unions endossent.

3. L'œuvre écrite

Si les critiques et écrivains commentent l'œuvre de Daria Gamsaragan, l'artiste déploie également son talent par l'écriture. Alors qu'elle connaît des périodes stériles dans sa production artistique, se relevant doucement de l'après-guerre et de difficultés personnelles liées à sa rupture avec Georges E. Vallois^{280,281}, l'écriture de roman permet à l'artiste de trouver un nouvel élan créatif. De nombreuses traces écrites ont été retrouvées tout au long de sa carrière, qu'il s'agisse d'écrits intimes, de récits de voyage, de théories sur l'art et sur la vie, attestant son lien profond à l'écriture. Celle-ci fait partie intégrante du quotidien de Gamsaragan, à l'instar du dessin, activités complémentaires bien diminuées par la pratique principale de la sculpture. Si son engouement littéraire n'est pas étranger à son cercle familial – son oncle Dikran Gamsaragan était lui aussi écrivain –, l'artiste n'a pas travaillé à la publication d'un ouvrage depuis *La Fatalité du sang*, publié en 1922.

Après une longue période de flottement dans son art, interrompu notamment par la Seconde Guerre, puis à la recherche de nouvelles formes d'expression, Daria Gamsaragan publie sous le nom de plume Anne Sarag, *Voyage avec une ombre*, en 1957, chez l'éditeur Calmann-Lévy²⁸². Selon article du journal arménien *Chinarar* (*Le batisseur*)²⁸³, Daria

²⁸⁰ Note manuscrite de Daria Gamsaragan, datée du 1^{er} février 1951 (Paris, coll. Djabourov).

²⁸¹ Note manuscrite de Daria Gamsaragan, datée du 30 mars 1954 (Paris, coll. Djabourov).

²⁸² SARAG, Anne. *Voyage avec une ombre*. Paris : Calmann-Lévy, 1957. Extrait consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33515459?rk=42918;4>

²⁸³ ANONYME. « Daria Gamsaragan », dans *Chinarar* (*Le batisseur*), janvier 1958, p. 14.

Gamsaragan a débuté l'écriture du roman vers 1953, stoppant sa production sculpturale pendant un an et demi. Cette temporalité correspond à celle des sculptures datées des années 1950 présentée à la Galerie La Boétie cette année-là, à l'instar de *Lotus* ou de *Eve* (Annexe I, cat. 33, 34), puis à la création, en 1955, des sculptures de *L'Orante* (Annexe I, cat. 39) ou du *Cri* (Annexe I, cat. 40). Comme un nouveau jour dans la production de l'artiste, ce roman apparaît également comme une renaissance dans sa sculpture. Après sa publication, Daria Gamsaragan s'adonne, en 1957-1958, à une création libre par la formation de son bestiaire hybride.

Voyage avec une ombre relate l'histoire d'un couple en péril ; cette anecdote est prétexte pour l'écrivaine à transposer son idée au sujet de la condition humaine, qui semble condamnée. Comme un témoignage personnel, Daria Gamsaragan parsème son récit d'éléments autobiographiques ; à l'époque, après sa rupture avec Georges Eugène Vallois, elle s'interroge, dans ses écrits intimes, sur la complexité des êtres et du couple. En parallèle, dans son roman, l'autrice fait de ses personnages des êtres emplis d'ombre. Constant, Manuelle et Marguerite, les trois protagonistes, répandent chacun leur part d'obscurité sur autrui. Imprégnant toujours son roman d'éléments personnels, Gamsaragan fait de nombreuses références à l'art, teintant son discours de sa propre pensée. Elle écrit :

Ils [les peintres] font tous du Picasso... Il a libéré l'art de toute contrainte, c'est entendu ; mais ils ont tous maintenant tant de liberté que personne n'étudie plus et tous tournent autour de Picasso comme autour du soleil.²⁸⁴

Si *La fatalité du sang* était un récit historique sur un thème arménien, où l'artiste relatait l'histoire d'une jeune sculptrice, elle ne perd pas sa volonté d'écrire un roman-témoignage. Romançant sa vie en mêlant des faits biographiques à son imagination, Gamsaragan poursuit son écriture avec *L'anneau de feu*, paru en 1965 aux Éditeurs Français Réunis²⁸⁵. Malgré la distance prise par l'autrice, Gamsaragan continue de peupler son texte de références autobiographiques. Son héroïne, Karenne, est issue d'une ancienne et noble famille arménienne installée en Égypte.

La critique littéraire accueille avec « beaucoup d'attention et de sympathie »²⁸⁶ la sortie de ce roman, en faisant également le lien avec la vie de l'artiste. Yves Gandon, écrivain et

²⁸⁴ SARAG, Anne. *Voyage avec une ombre*. Paris : Calmann-Lévy, 1957, p. 104.

²⁸⁵ SARAG, Anne. *L'anneau de feu*. Paris : Éditeurs Français Réunis, 1965. Extrait consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3340688t?rk=21459;2>

²⁸⁶ GANDON, Yves. « « L'anneau de feu » : une vie de femme », dans *Plaisir de France*, mars 1966, non paginé.

président du PEN club français²⁸⁷, dans son article pour *Plaisir de France*, paru en mars 1966, relève :

Ce roman, qui brasse une abondante matière, est divisé en deux parties qui s'interfèrent sans s'opposer : la vie en Égypte, la vie à Paris. Les époques y sont mêlées, dans une sorte de zigzag du temps qui, au début, engendre une certaine confusion, mais d'où, peu à peu, se dégagent les grandes lignes du récit. Roman-témoignage au meilleur sens du mot, *L'Anneau de feu* appelle attention et sympathie.²⁸⁸

Au sein de son écrit, Daria Gamsaragan mélange ses expériences à Paris et en Égypte, visant la retranscription de son vécu dans sa complexité. Mais, toujours dans une volonté de mêler intime et universel, l'autrice rédige son histoire sur un fond historique, tragique.

Cet anneau de feu symbolique est celui de la condition humaine, d'une humanité toujours menacée et remise en question. Karenne, l'héroïne du roman d'Anne Sarag, poursuit longuement la quête de cet anneau de feu. Nous irons avec elle d'une Égypte pittoresque et famélique au Paris de ce que Gertrude Stein appelle la « génération perdue », dans un monde déchiré par la montée de l'hitlérisme, plein d'inquiétudes, de désarrois, d'espoirs. Ce roman émouvant et curieux, à la fois évocation et confidence, peint ces franges de l'histoire et des nations où tant d'êtres déracinés cherchent « l'anneau de feu ».²⁸⁹

Dans ses sculptures comme dans ses écrits, Daria Gamsaragan s'imprègne de la condition de l'humanité et de ses événements tragiques pour l'exposer. Elle intègre son histoire personnelle à ses écrits, les rend intimes, mais demeure dans un dialogue constant avec autrui ; le particulier rencontre l'universel.

C'est sous le nom d'Anne Sarag que l'artiste publie ses romans. La sonorité du pseudonyme est contenue dans « Gamsaragan », mais nous ignorons cependant la raison ou les

²⁸⁷ Le PEN Club Français [en ligne], consulté le 20/07/2021 : <https://www.penclub.fr/qui-sommes-nous/>

²⁸⁸ *Ibid.*, non paginé.

²⁸⁹ BENOIST, Joseph. « Anne Sarag, L'anneau de feu », dans *Europe*, novembre 1965, non paginé.

origines de ce choix. Mais Daria Gamsaragan est aussi un nom d'artiste, comme un pseudonyme ; en effet, de son vrai nom Dora Ardemis Gamsaragan, Dora devient Daria à son arrivée à Paris. L'artiste joue avec l'ambiguïté de son identité. Dans son entrevue pour *Armenia* en 1977, elle énonce : « C'est moi et ce n'est pas moi ; car ces livres ont paru sous le pseudonyme Anne Sarag. »²⁹⁰. Le pseudonyme permet ainsi à l'autrice de prendre une distance avec ses écrits ; ce procédé de distanciation lui sert à empêcher le rapprochement entre son récit et sa vie par la mise en doute de l'authenticité du propos. Si Gamsaragan ne recherche pas le pacte avec le lecteur²⁹¹ et ne vise pas à l'écriture d'un roman autobiographique, elle transpose des éléments du réel et joue avec fiction et vérité.

En parallèle de la publication de ses romans, l'artiste s'insère dans la vie littéraire de l'époque. En effet, elle était membre du PEN Club français (Annexe III, archive 18), une association fondée en 1921 dans le but de promouvoir la liberté d'expression et de défense des droits des écrivains, journalistes, traducteurs, éditeurs. En 1967, Gamsaragan participe au congrès annuel du PEN Club, qui se tient alors à Abidjan, en Côte d'Ivoire²⁹². Bien que le thème principal du congrès soit l'analyse du mythe « comme source d'inspiration dans les domaines de la littérature et des arts »²⁹³, le politique demeure l'enjeu principal du PEN Club qui « se doit de refuser la fatalité qui lie le pouvoir à l'écriture et de défendre la liberté de l'écrivain où qu'il se trouve, et quel que soit le pouvoir dont il dépende. »²⁹⁴. En somme, de la fin des années 1960 jusqu'en 1985, Daria Gamsaragan a été membre du PEN Club Français, affirmant son lien d'une part à son statut d'écrivaine, mais également aux valeurs de paix, de tolérance et de liberté²⁹⁵ prônées par l'Association depuis sa création.

²⁹⁰ *Armenia* 1977, p. 22.

²⁹¹ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.

²⁹² GORIN, Jean-Pierre. « Le Pen-Club international tient son congrès en Côte-d'Ivoire », dans *Le Monde*, août 1967. Consultable en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1967/08/03/le-pen-club-international-tient-son-congres-en-cote-d-ivoire_2607217_1819218.html

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ « PEN International — The PEN Charter », PEN International, 4 janvier 2018. Consulté en ligne le 20/07/2021 : <https://pen-international.org/who-we-are/the-pen-charter>

CONCLUSION

L'étude menée dans ce mémoire n'est que l'esquisse de la carrière singulière que mène Daria Gamsaragan. Nous avons œuvré à mettre en exergue les liens qui l'intègrent dans le contexte artistique, à la fois familier et complexe, du XXe siècle et ses multiples ruptures et bouleversements.

L'artiste, qui expérimente pour la première fois la sculpture au début des années 1920 en Égypte, n'est pas encore au fait des tendances européennes. Arrivée en France, elle bénéficie de l'émergence des mouvements et de l'interaction des groupes artistiques. Avec l'enseignement de Bourdelle, passionné par l'Égypte et toutes les formes d'une Antiquité fantasmée et réinterprétée, les inspirations se croisent. Entre 1924 et 1930, Daria Gamsaragan voyage entre Paris et Alexandrie ; elle y opère ses débuts artistiques. Les œuvres font le lien entre les deux pays, qu'il s'agisse d'une influence formelle ou des sujets des bustes. Bien qu'elle soit proche de la bohème de Montparnasse, Gamsaragan n'appartient pas à un groupe défini. Son art est intime, personnel, une exploration de l'enseignement bourdellien entre construction et poésie. À partir des années 1930, Daria Gamsaragan fait la rencontre de Joseph Csaky. Dès lors, sa sculpture prend un autre tournant ; elle rend visible les pans d'architecture, géométrise les formes, jusqu'à n'exprimer que les lignes de force du modèle. Pour autant, elle ne perd jamais la figuration de vue. Entre 1940 et 1950, aucune sculpture ne nous est parvenue. En 1950, l'artiste oscille entre des figures féminines élancées aux corps harmonieux et des êtres décharnés. En 1955, une rupture s'opère dans son langage sculptural ; Gamsaragan choisit l'humain pour incarner le tragique. La métamorphose devient alors l'une des principales recherches de l'artiste afin de figurer une douleur à la fois intime et universelle. À cette période, elle participe à de nombreuses expositions où elle présente des êtres tirés de son bestiaire hybride mais aussi des bustes, à l'instar de celui du poète Charles Estienne. La plupart de ces œuvres ont été conservées dans son fonds d'atelier, mais ont également été acquises par des particuliers ; Waldemar-George détenait la *Harpie* (Annexe I, cat. 43) et Guy-Levis-Mano *L'Ange suppliant* (Annexe I, cat. 49). Explorant les différentes tendances artistiques de manière très personnelle, Gamsaragan recherche l'expression, d'une idée, d'un tourment, d'une émotion. Ainsi, dans les années 1970/1980, des petits ensembles d'œuvres procédant de l'abstraction sont notoires dans sa production (Annexe I, cat. 122-126). Si ces sculptures relèvent parfois de formes plastiques pures, elles peuvent également créer une continuité avec

ces précédentes recherches plastiques, notamment des métamorphoses. Cette notion est également importante pour la compréhension du travail de Daria Gamsaragan, qui l'explore par de nombreux procédés techniques et formels. D'une certaine manière, Daria Gamsaragan ne désire pas une harmonie esthétique au sein de chaque œuvre, mais bien une unité d'idée et de forme. Chaque période agit comme un ensemble d'œuvres subsumé derrière une recherche plus large ; elle poursuit l'essence de chaque chose : celle de l'humain au travers de ses bustes, de la souffrance derrière les corps décharnés, de la métamorphose avec les figures hybrides, du mouvement par les danseuses et danseurs, la liberté par le biais des chevaux. L'œuvre de Daria Gamsaragan semble être une perpétuelle recherche de vérité ou de réalité de l'expression d'une idée. Ces sujets traversent la carrière de Gamsaragan, et retranscrivent l'état de ses recherches plastiques et idéelles. L'humain se place au centre des intérêts en sculpture de Daria Gamsaragan. Gamsaragan détient l'indéniable volonté de figurer les choses et les êtres, bien qu'elle joue avec les limites du réel et de l'imaginaire.

Nous nous sommes attachés à ne pas tomber dans l'écueil de percevoir uniquement l'influence des maîtres de Bourdelle ou de l'Égypte dans l'œuvre de Gamsaragan, mais au contraire de diversifier les sources pour départager le champ d'exercice de chacune, et ainsi pouvoir découvrir d'autres inspirations de l'artiste. Étant très liée à la France, mais également à l'Égypte et à l'Arménie, Daria Gamsaragan embrasse une carrière internationale. Les recherches menées nous ont permis d'établir l'importance du nombre d'expositions et de visites en Égypte, bien plus que ce que nous imaginions après les premières études en Master 1. Les origines exercent un rôle dans son œuvre à de multiples égards, au niveau institutionnel, formel ou identitaire. La question de l'appartenance se ressent dans sa vie comme dans son art ; ces interrogations pourraient être plus longuement réfléchies au prisme de son statut d'artiste d'origine égyptienne à Paris au long du XXe siècle, et de la construction de son récit personnel autour de ses diverses origines familiales. Daria Gamsaragan s'inscrit dans son temps par sa pensée internationaliste, se sentant appartenir au monde plutôt qu'à une nation. Baignée d'une enfance multiculturelle à Alexandrie, l'artiste continue d'être immergée dans un cosmopolitisme à Montmartre puis à Montparnasse. Cette diversité se poursuit par ses nombreuses amitiés avec des figures de la bohème de son époque, qui participent de la profusion de sa production et de ses supports artistiques. En étroite relation avec le monde artistique et parfois politique, Daria Gamsaragan prend activement part à l'histoire de son siècle.

En parallèle de sa carrière de sculptrice, Daria Gamsaragan a été médailliste pour la Monnaie de Paris, et s'est intéressée à la joaillerie, avec Cartier, Chanel, mais aussi avec des créations personnelles. Ouverte à toutes les formes de création et d'expression, elle explore également le dessin, la peinture et l'écriture ; toutes ses activités sont complémentaires. Tournée vers l'extériorisation et l'expression, Daria Gamsaragan n'a pas manqué d'écrire sur sa vie et son œuvre, mais également sur l'art de son époque. Si ses récits personnels constituent une source importante de ce mémoire, il convient de prendre le recul nécessaire. La principale difficulté n'a alors pas été le manque de source écrite de Daria Gamsaragan, mais bien l'interprétation et la mise à distance critique à prendre sur les dires de l'artiste quant à ses souvenirs dans l'atelier de Constant ou de Bourdelle, mais également l'historicité dans laquelle s'ancre son propos.

Concernant les écrits de Gamsaragan, très peu ont été explorés et dépouillés ; de nombreux carnets, feuilles volantes, manuscrits et tapuscrits, puis les récits de voyage, restent à recenser et à analyser. Comme si l'artiste pensait son travail comme une œuvre totale, tous les supports d'expression ont été expérimentés. Elle cherche l'exaltation, l'expression totale d'une intériorité profonde, qu'elle soit intime ou aspire à toute l'humanité. Dessin, peinture, sculpture, gravure, et écriture ont été les médiums de l'intériorité de l'artiste et de ses recherches. Elle s'est également essayée à toutes les techniques de sculpture, la taille directe de la pierre et du marbre, au bois, au plâtre et la terre cuite émaillée, mais également et principalement le bronze.

Cette recherche, dans la continuité de celle amorcée l'an passé, a permis d'étendre le corpus d'œuvres de Gamsaragan, et notamment d'en identifier de nouvelles. Cet élargissement permet de percevoir et de saisir les enjeux de sa production artistique. Nous avons pu établir les moments clefs de sa carrière, qui connaît son apogée en 1958 avec l'exposition *Bestiaire et Hiéroglyphe* (Paris, Galerie Simone Badinier). Cette carrière a été entrecoupée par de nombreux obstacles, qu'il s'agisse de la maladie, des guerres, ou de ses difficultés personnelles, desquels sa production artistique semble tributaire. Si l'artiste ne connaît pas de contraintes financières de par son héritage familial, les années 1970 se révèlent plus compliquées. Gamsaragan dépend alors de commandes d'institutions, et sa production personnelle connaît un frein.

Cette longue étude nous a permis d'appréhender l'apprentissage de Daria Gamsaragan, et de la situer dans une histoire de l'art à laquelle elle appartient ; ce travail est nécessaire pour poser les jalons de sa carrière en France et en Égypte. Cependant, le caractère binational voire trinational de sa production nous a contraint dans ce travail. En effet, il n'a pas été possible

d'établir, dans la durée de ce travail, de contact avec des institutions égyptiennes pour renseigner la présence de l'artiste dans les collections nationales. Bien que de nombreux articles de presse aient été conservés par les ayants-droit, il subsiste peu de documentation officielle sur les expositions et acquisitions d'œuvres. Toutefois, le nombre d'articles à toute période de sa carrière témoigne de l'importance de la fréquence d'expositions auxquelles Gamsaragan a participé.

Si nous avons pu bénéficier du contact de Haykouchie Sahakyan, Conservatrice chargée des peintures de la Galerie Nationale Arménienne d'Erevan, qui nous a informé sur la présence de l'artiste dans les collections arméniennes, il reste des archives à explorer. Des œuvres de Daria Gamsaragan ont donc été acquises en Égypte et en Arménie, dans les musées du Caire, Alexandrie et d'Erevan. La France a été davantage timide pour accueillir des œuvres de l'artiste ; le *Buste de Jean Follain* (Annexe I, cat. 103), acquis par le Musée des Beaux-Arts de Caen est déposé au Musée des Beaux-Arts de Saint-Lô ; le *Torse* (Annexe I, cat. 29) se trouve en dépôt au Musée d'art et d'histoire Marcel Dessal à Dreux.

Les pièces de l'artiste sont réunies chez ses ayants-droit, Madeleine et Jeanine Djabourov. Toutes deux sont conscientes de l'importance de l'entretien de sa mémoire et de la conservation de ses œuvres, ses écrits, mais aussi de ses archives. Cela a considérablement facilité nos recherches concernant la localisation des travaux de l'artiste. L'importance du fonds d'atelier qu'elles détiennent et également du nombre de carnets de dessins et d'écriture ne nous a pas permis d'en explorer l'exhaustivité.

En somme, l'ensemble de l'œuvre de Daria Gamsaragan reste à explorer et mériterait d'être examiné, tant il est riche de forme et de fond. Son parcours, à la fois singulier mais également symptomatique de celui de nombreux artistes d'origines étrangères faisant carrière en France, s'ancre dans la perspective d'une réécriture d'une histoire de l'art inclusive, qui ne répond pas au mythe de la femme artiste comme exception.

SOURCES

Archives publiques

Pierrefitte-sur-Seine

Archives Nationales : cotes F/21/6783, F/21/6954, 20020101/45

- Livrets d'exposition
- Photographies d'œuvres
- Notes et correspondance
- Dossier d'achat d'œuvre par l'État

Paris

Archives et documentation, Bibliothèque Kandinsky : Dossier documentaire sur Daria Gamsaragan, cote AP GAMS

- « Centre Nationale d'art contemporain, Documentation, Fiche individuelle » rédigée par Daria Gamsaragan, non cotée
- Livrets d'exposition
- Photographies d'œuvres
- Curriculum Vitae
- Retranscriptions d'articles de presse

Archives et documentation du Musée Bourdelle :

- Lettre de Daria Gamsaragan à Antoine Bourdelle, datée du 1^{er} décembre 1925, adressée d'Alexandrie, Archives du Musée Bourdelle, cote : AB/B.1.12
- Photographies d'élèves dans l'atelier d'Antoine Bourdelle

Archives privées

Paris

Fonds de la famille Djabourov :

- Romans et écrits autobiographiques
- Photographies d'expositions et d'œuvres
- Carnets, lettres et correspondances
- Dossier d'articles de presse

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ouvrages

AVÉDISSIAN, Onnig. *Peintres et sculpteurs arméniens, du 19ème siècle à nos jours, précédé d'un aperçu sur l'art ancien*. Le Caire : Amis de la culture arménienne, 1959.

BARD, Christine. *Les Garçonnes, modes et fantasmes des Années Folles*. Paris : Flammarion, 1998.

BÉNEZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Nouvelle édition refondue, sous la dir. de Jacques Busse. Paris : Librairie Gründ, 1976.

BONNET, Marie-Jo. *Les femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?* Paris : Éditions de la Martinière, 2004.

BOURDELLE, Antoine et AVELINE, Claude. *La Sculpture et Rodin*. Paris : Arted, 1978.

BOURDELLE, Antoine et DALON, Laure. *Cours & leçons à l'Académie de la Grande Chaumière. Tome I. Cours, 1909-1910*, Paris : Paris-Musées : Éd. des Cendres, 2007.

BOURDELLE Antoine et DALON Laure. *Cours & leçons à l'Académie de la Grande Chaumière. Tome II, Leçons, 1909-1922*. Paris-Musées : Éd. des Cendres, 2007.

BUISSON, Sylvie. *Femmes artistes*. Paris : Ed. Alternatives, 2012.

CARTERON, Eugène. *Introduction à l'étude des beaux-arts : peinture, sculpture, architecture*. Paris : J. Hetzel et Cie, Éditeurs, 1891.

CASSOU, Jean. *Panorama des arts plastiques contemporains*. Paris : Gallimard, 1960.

COLLECTIF, *GLM [Guy Levis Mano]*. Montpellier : Fata Morgana, 1982.

DIRECTION DES MONNAIES ET MÉDAILLES. *Catalogue Général illustré des Éditions de la Monnaie de Paris / De 1945 à nos jours. Tome 4.* [S.I.] : [s.n.], [1980?].

DUFRÊNE, Thierry. *Alberto Giacometti, les dimensions de la réalité.* Genève : Skira, 1994.

ESPAGNE, Michel. « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* n°1, 2013.

GONNARD, Catherine et LÉBOVICI, Elisabeth. *Femmes artistes / artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours.* Paris : Hazan, 2007.

GUÉRIN-PACE, France, SAMUEL, Olivia et VILLE, Isabelle (dir.). *En quête d'appartenances : l'enquête Histoire de vie sur la construction des identités.* Paris : Ined, 2009.

HACHET, Jean-Charles, *Les bronzes animaliers. De l'antiquité à nos jours.* Paris : Éditions Varia, 1992.

HUYGUES, René et RUDEL Jean, *L'art et le monde moderne.* Paris : Larousse, 1970.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945 : une histoire transnationale.* Paris : Gallimard, 2017.

LABBÉ, Edmond. *Exposition internationale des arts et techniques, Paris 1937. Rapport général / présenté par M. Edmond Labbé.* 11 vol. Paris : Imprimerie nationale, 1937.

LAMERS de, Vits Maria. *Les femmes sculpteurs, graveurs & leurs œuvres.* Paris : Référendum littéraire, 1905.

LEMOINE, Serge. *L'art moderne et contemporain : peinture, sculpture, photographie, nouveaux médias.* Paris : Larousse, 2018.

LEPAGE, Édouard. *Une page de l'Histoire de l'art au XIXe siècle. Une conquête féministe : Mme Léon Bertaux.* Paris : Imprimerie française, 1911.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La Tache aveugle.* Paris : Gallimard, 2003.

MILNER, John. *Ateliers d'artistes : Paris, capitale des arts à la fin du XIXe siècle.* Paris : Hachette, 1968.

MONNERET, Jean. *Catalogue raisonné du salon des indépendants 1884-2000 : Les Indépendants dans l'histoire de l'art*. Paris : Salon des Indépendants, 2000.

RADWAN, Nadia. *Les modernes d'Égypte : une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts Appliqués (1908-1938)*. Berne : Peter Lang AG, 2017.

RICHARD, Lionel. *Encyclopédie de l'Expressionnisme : peinture et gravure, sculpture, architecture, littérature, théâtre, la scène expressionniste, cinéma, musique*. Paris : Somogy, 1978.

RIVIÈRE, Anne. *Dictionnaire des sculptrices en France*. Paris : Mare & Martin, 2017.

ROCHE, Thierry. *Dictionnaire biographique des sculpteurs des années 1920-1930*. Lyon : Beau-fixe, 2007.

SAPIRO, Gisèle. « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 168, n°3, 2007.

SANCHEZ, Pierre. *Dictionnaire du Salon des Tuileries, répertoire des exposants et listes des œuvres présentées, 1923-1962*. Dijon : L'Échelle de Jacob, 2007.

SANCHEZ, Pierre. *Dictionnaire du Salon d'Automne, répertoire des exposants et liste des œuvres présentées, 1903-1945*. Dijon : L'Échelle de Jacob, 2006.

SANCHEZ, Pierre. *Dictionnaire de l'Union des femmes peintres et sculpteurs*. Dijon : l'Échelle de Jacob, 2010.

SANCHEZ, Pierre. *Dictionnaire des Indépendants : répertoire des exposants et liste des œuvres présentées : 1920-1950*. Dijon : L'Échelle de Jacob, 2008.

SEUPHOR, Michel. *La sculpture de ce siècle : dictionnaire de la sculpture moderne*, Neuchâtel : Éditions du Griffon, 1959.

Articles de presse

ANONYME. « A travers les galeries, Galerie Bonaparte, Emile Lahner et Daria Gamsaragan », dans *Paris Littéraire*, Mai 1936.

ANONYME. « Au Salon de l'Atelier : les sculptures de Daria Gamsaragan », dans *La Semaine Egyptienne*, 31 janvier 1938.

ANONYME. « Art et expositions », dans *Le Petit Journal*, Paris, 26 avril 1936.

ANONYME. « Dans les salons », dans *Paris-soir*, Paris, 29 mai 1935.

ANONYME, « Daria Gamsaragan et Nersès Bartau exposent à la Galerie M.M.M., Alexandrie », *La Bourse Égyptienne*, 1929.

ANONYME. « Exposition « Gueux et Vagabonds » », dans *Comoedia*, 4 juin 1938.

ANONYME. « Exposition « Gueux et Vagabonds » », dans *Le Populaire : journal revue hebdomadaire de propagande socialiste et internationaliste, Parti socialiste*, Paris, 28 mai 1936.

ANONYME. « Gueux et Vagabonds » dans *Voltaire*, 6 juin 1938.

ANONYME. « Le Buste de Séverine », dans *Le Quotidien*, 14 avril 1936.

ANONYME. « Le Salon des Tuileries présente cette année un nombre d'œuvre inaccoutumé », dans *L'Echo d'Alger : journal républicain du matin*, Alger, 31 mai 1936.

ANONYME. « Mondanités », dans *Images*, Le Caire, 22 décembre 1929.

ANONYME. « Mondanités », dans *Images*, Le Caire, 5 janvier 1930.

ANONYME. « Peintre et sculpteur », dans *Paris-soir*, Paris, 8 avril 1936.

ANONYME. « Une exposition de sculpture », dans *Paris-soir*, Paris, 23 mars 1936.

ANONYME. « Unprecedented Social & Financial Success », dans *The Armenian Reporter*, 25 novembre 1982.

BAROTTE, René. « Pour Daria Gamsaragan, sculpture et architecture sont liées étroitement », dans *Paris-Presse*, 24 novembre 1950.

BENOIST, Joseph. « Anne Sarag, L'anneau de feu », *Europe*, novembre 1965.

COULLARÉ, Béatrice. « Le Club français de la médaille et le musée du 11 Conti », dans *Artefact*, 2018. Consultable en ligne : <http://journals.openedition.org/artefact/2459>.

DORNAND, Guy. « Le Salon d'Automne 1946 ou l'hommage à Maillol et à Bonnard », dans *Le Franc-tireur, organe des Mouvements unis de résistance / mensuel malgré la Gestapo et la police de Vichy*, 10 mai 1946.

DUAULT, Nicole. « En attendant la Foire d'art contemporain », dans *France-Soir*, 6 octobre 1984.

GANDON, Yves. « L'anneau de feu, une vie de femme », dans *Plaisir de France*, mars 1966.

GERIN, Louis. « Le buste de Séverine par Daria Gamsaragan », dans *Le Peuple : organe quotidien du syndicalisme*, Paris, 24 avril 1937.

GROS, G-J. « Un groupe d'artistes expose », dans *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, Paris, 10 avril 1936.

GYOMAÏ, Imre. « Salon des Tuileries », *Montparnasse, mensuel*, n°47, Juin 1926.

HERAUT, Henri. « Daria Gamsaragan », dans *Armenia*, avril 1977. Consultable en ligne : <http://tert.nla.am/archive/NLA%20AMSAGIR/armenia-marseille/1977/24.pdf>.

J.L. « Le premier Salon des sculpteurs contemporains », dans *Beaux-Arts*, 5 mai 1939.

MAVIAN, A.T. « Daria Gamsaragan (1907-1986) », dans *Alakyaz* n°75, juillet-août 2019. Consultable en ligne : https://www.armenews.com/IMG/pdf/alakyaz_no75.pdf

MOSCATELLA, Jean. « The Sculpture of Daria Gamsaragan », dans *Egypt Travel Magazine*, mai 1959, ill. p. 40.

NAAMAN, C. « Expositions Daria Gamsaragan et Nersès Bartau », dans *La Bourse Égyptienne*, 1929.

PAWLOWSKI de, G. « Sculpture », dans *Le Journal*, Paris, 27 mai 1932.

SARRADIN, Édouard. « Salon des Tuileries », dans *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 23 mai 1926.

SEKALY, Josée. « Lettre de Paris. Promenade à l'Exposition », dans *La Réforme*, 20 juillet 1937.

VAILLAND, Roger. « Depuis vingt ans j'admire un sculpteur, vous pouvez le découvrir à votre tour cette semaine », dans *Arts, Lettres, Spectacle*, mars 1958.

VRINAT, Robert. « La sculpture se voit consacrer des expositions plus nombreuses... », dans *L'Âge nouveau*, mars 1951.

WARNOD, André. « Daria Gamsaragan expose à la Boétie... », dans *Figaro*, 27 novembre 1950.

Y.F., « Daria Gamsaragan est un sculpteur ... », dans *Action*, 11 décembre 1950.

ZAKARIAN, Hermine. « Daria Gamsaragan », dans *Armenia*, octobre-novembre 1984.
Consultable en ligne : <http://tert.nla.am/archive/NLA%20AMSAGIR/armenia-marseille/1984/87.pdf>

Colloque

Le comité scientifique (Claire Barbillon, Pascal Faracci, Camille Morineau, Raphaële Martin-Pigalle et Hanna Alkema), « *Parent-elles. Compagne de, fille de, sœur de...: les femmes artistes au risque de la parentèle* », (23 et 24 septembre 2016, Poitiers, musée Sainte-Croix), Co-édition Archives of Women Artists, Research and Exhibitions CRIHAM, université de Poitiers, Musée Sainte-Croix, Poitiers, 2017.

Catalogues d'expositions

BOISSEROLLES, Claire, FERRAND, Stéphane, et SIMIER, Amélie. *Transmission-Transgression : maîtres et élèves dans l'atelier : Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier*. Cat. exp., Paris, Musée Bourdelle, 3 octobre 2018 - 3 février 2019. Paris : Musée Bourdelle : Paris Musées, 2018.

CLAUDEL, Paul, et AUBERT, Marcel. *Camille Claudel*. Cat. exp., Paris, musée Rodin, novembre – décembre 1951. Paris : impr. Aulard, 1951.

COLLECTIF. *André Lhote : 1885 – 1962*. Cat. exp., Musée de Valence, 15 juin – 28 septembre 2003. Paris : Réunion des musées nationaux, 2003.

COLLECTIF. *Bourdelle et l'antique : une passion moderne*. Cat. exp., Paris, Musée Bourdelle, 4 octobre 2017 – 4 février 2018. Paris : Musée Bourdelle : Paris Musées, 2017.

COLLECTIF. *Germaine Richier : la Magicienne*. Cat. exp., Antibes, Musée Picasso, 6 octobre 2019 – 26 janvier 2020 et La Haye, Musée Beelden aan Zee, 14 mars – 7 juin 2020. Paris : Éditions Hazan, 2019.

COLLECTIF. *L'art en Europe, Les années décisives 1945-1953*. Cat. exp., Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne. Genève : Skira ; Saint-Etienne : Musée d'art moderne, 1987.

COLLECTIF. *Musée Rodin : Formes Humaines. Deuxième Biennale de sculpture contemporaine*, Préface par Raymond Charmet, Introduction par Waldemar-George. Paris, Musée Rodin, 29 avril – 30 mai 1966. Paris : impr. Mozart, 1966.

COLLECTIF. *Portraits contemporains*, Préface par J.-E. Blanchard et R. Cogniat. Cat. exp. Paris, Galerie de Paris, 1934. Consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3128708/>.

COLLECTIF. *Sculpture du XXe siècle, 1900-1945 : tradition et ruptures*. Saint-Paul, Fondation Marguerite et Aimé Maeght 4 juillet – 4 octobre 1981, Saint-Paul : Fondation Maeght, 1981.

LAVIGNE, Emma, BIZEUNSKI, Elia, et PITIOT, Cloé. *Couples modernes : 1900 - 1950*. Cat. exp., Metz, Centre Pompidou-Metz, 28 avril – 20 août 2018. Paris : Gallimard, 2018.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. *Héraklès archer : naissance d'une œuvre*. Cat. exp., Paris, Musée Bourdelle, octobre 1992. Paris : Paris-Musées, 1992.

RIVIÈRE, Anne (dir). *Sculpture'elles : les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours*. Cat. exp., Boulogne-Billancourt, Musée des années Trente (12 mai – 2 octobre 2011). Paris : Somogy, 2011.

SOLIER, René de. *L'histoire du buste au XXe siècle autour de Bourdelle et depuis ses élèves, introduction par R. de Solier*. Cat. exp., Paris, Musée Bourdelle (mai - septembre 1964). Paris : Musée Bourdelle, 1964.

Premier Salon de la Jeune Sculpture, préface de Jean Cassou. Cat. exp., Paris, Musée Rodin (14 mai – 9 juin 1949). Paris : Musée Rodin, 1949.

Travaux universitaires

DALON, Laure. *Emile-Antoine Bourdelle et l'enseignement de la sculpture*. Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe sous la direction de Jean-Michel Leniaud, École Nationale des Chartes : 2006. Résumés et sommaire consultable en ligne : <http://www.chartes.psl.eu/fr/positions-these/emile-antoine-bourdelle-enseignement-sculpture#content-chapter-17>

REBOUL, Elisa. *Destins croisés : quatre sculptrices élèves d'Antoine Bourdelle au début du XXe siècle*. Mémoire d'étude sous la direction de Cécilie Champy-Vinas, École du Louvre : 2020.