



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

n° 62 | 2026

 revue
numérique

Mémoires de l'exil et des migrations : médiations matérielles et artistiques

Coordination
Karen Akoka, Janice Argailot,
Mariana Dominguez Villaverde et Philippe Hanus

ILCEA4
Université
Grenoble Alpes 

UGA
Éditions 

 **OpenEdition**

ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

62 | 2026

Mémoires de l'exil et des migrations : médiations matérielles et artistiques

Memories of Exile and Migration: Material and Artistic Mediations

Karen Akoka, Janice Argailot, Mariana Dominguez Villaverde et Philippe Hanus (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ilcea/25266>

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions - Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-588-9

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Karen Akoka, Janice Argailot, Mariana Dominguez Villaverde et Philippe Hanus (dir.), *ILCEA*, 62 | 2026, « Mémoires de l'exil et des migrations : médiations matérielles et artistiques » [En ligne], mis en ligne le 30 mars 2026, consulté le 30 mars 2026. URL : <https://journals.openedition.org/ilcea/25266>

Ce document a été généré automatiquement le 30 mars 2026.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

INTRODUCTION DE LA PUBLICATION

La réflexion proposée par ce dossier vise à explorer les récits des migrations et de l'exil, construits et exprimés non seulement à travers le langage, mais également à partir d'objets, de gestes et de lieux porteurs de mémoire, envisagés comme des formes de médiation privilégiées de ces mémoires, capables de reconfigurer les expériences du passé et de faire émerger, dans l'espace public, des récits alternatifs à ceux institués.

L'expérience migratoire bouleverse les repères spatiaux, temporels et identitaires. Il laisse derrière lui des traces (matérielles, narratives, affectives) ainsi que des absences qui s'inscrivent durablement dans les biographies individuelles et les mémoires collectives. L'enjeu de leur transmission, notamment au fil des générations, soulève des interrogations fondamentales : comment se fabriquent les mémoires collectives de l'exil ? Quels sont les acteurs sociaux (familles, institutions, artistes) qui les portent, les transforment ou, parfois, les effacent ? Et comment les traumatismes migratoires se transmettent-ils, ou se taisent-ils, dans les récits familiaux ou dans les sociétés ?

Les contributions mettront en lumière le rôle singulier que jouent les pratiques artistiques (chansons, bande dessinée, littérature) et dans la mise en récit de l'exil. Elles montrent toutefois que cette mise en récit ne se limite pas aux formes artistiques instituées : les savoir-faire artisanaux, les traditions manuelles ou encore certaines pratiques culturelles du quotidien, telles que la cuisine, participent également de ces dynamiques mémorielles, en inscrivant l'expérience de la migration dans des gestes, des objets et des usages transmis.

Cette exploration repose dans ce dossier sur une démarche interdisciplinaire et comparatiste, mobilisant l'histoire culturelle, la sociologie des migrations, l'anthropologie, les études littéraires et artistiques.

The reflection proposed in this volume seeks to explore narratives of migration and exile as they are constructed and expressed not only through language, but also through objects, gestures, and places imbued with memory. These are approached as privileged forms of mediation of memory, capable of reconfiguring past experiences and bringing into the public sphere alternative narratives to those that have been institutionally established.

The migratory experience disrupts spatial, temporal, and identity-related reference points. It leaves behind traces (material, narrative, affective) as well as absences that become durably inscribed in individual biographies and collective memories. The question of their transmission, particularly across generations, raises fundamental issues: how are collective memories of exile constructed? Which social actors (families, institutions, artists) carry, transform, or sometimes erase them? And how are migratory traumas transmitted—or silenced—within family narratives or in society at large?

The contributions highlight the distinctive role played by artistic practices (songs, comics, literature) in shaping narratives of exile. However, they also show that this narrative construction is not limited to established artistic forms: artisanal know-how, manual traditions, and everyday cultural practices—such as cooking—also participate in these memorial dynamics, embedding the experience of migration in gestures, objects, and transmitted practices.

This exploration is grounded in an interdisciplinary and comparative approach, drawing on cultural history, the sociology of migration, anthropology, and literary and artistic studies.

SOMMAIRE

Introduction

Karen Akoka, Janice Argallot, Mariana Dominguez Villaverde et Philippe Hanus

Shaping Exile through Recipes in the Contemporary Culinary Memoirs of Diasporic Immigrant Women to America and Great Britain

Virginia Terry Sherman

Objets personnels et objets d'art. Les traces de l'exil des femmes de harkis à Lodève

Amandine Peyraud-Mamys

Préserver l'héritage : récits mémoriels et mémoire collective dans la diaspora républicaine espagnole

Olivia Salmon Monviola

Les échanges de populations grecque et turque à la fin de l'Empire ottoman : double perspective sur l'exil dans le roman graphique grec contemporain Aivali

Catherine Muller

Chanter le départ et l'absence : le sentiment d'exil en Grèce

Estelle Amy de la Bretèque

Dépaysement et création : les expériences transnationales de Mela Muter (1876-1967), Zofia Stryjeńska (1891-1976) et Zofia Piramowicz (1880-1958)

Pauline Walkiewicz

Introduction

Foreword

Karen Akoka, Janice Argailot, Mariana Dominguez Villaverde et Philippe Hanus

- 1 Une recette de cuisine manuscrite, un objet déposé dans une vitrine de musée, une bande dessinée ouvrant un champ d'exploration graphique et narratif inédit, une chanson fredonnée dans une langue d'ailleurs, un tableau peint dans l'atelier parisien d'une artiste polonaise : autant de formes, de supports, de pratiques qui portent et transmettent la mémoire des migrations. C'est afin de mieux saisir les différentes modalités d'expression, de transmission voire de légitimation (ou de reconnaissance) des différentes expériences de la mobilité humaine transnationale (auxquelles sont associées diverses formes de dépaysements, attachements, bricolages culturels, imaginaires de rencontres, etc.) que le présent dossier a été préparé. Il s'agit en effet de prendre au sérieux ces médiations matérielles et artistiques, non comme de simples illustrations de parcours migratoires, mais comme des modes de construction et de transmission de la mémoire à part entière. Il interroge la manière dont les individus et les collectifs élaborent des récits de déplacement à travers des objets, des gestes, des créations, des lieux investis de sens, en dehors ou en marge des canaux institutionnels d'une histoire officielle — essentiellement centrée sur le « groupe stato-national » — qui les relègue encore fréquemment aux « frontières du patrimoine » (Barbe & Chauviac, 2014).
- 2 En plaçant au cœur de sa réflexion ces formes multiples de médiation et de création, ce numéro se situe à la croisée de plusieurs champs de recherche : l'histoire des migrations, l'anthropologie de la mémoire, la sociologie des mobilités, les études littéraires et artistiques. Il réunit des contributions de plusieurs horizons disciplinaires qui, partant de contextes historiques et géographiques variés — de l'Espagne républicaine à la Grèce contemporaine, de l'Algérie coloniale à la Pologne du début du xx^e siècle — partagent une même attention aux formes narratives et expressives par lesquelles se fabriquent les mémoires individuelles et collectives de la migration.
- 3 Ce choix méthodologique n'est pas anodin. Il permet d'échapper à une approche strictement catégorielle des mobilités qui distinguerait trop nettement « l'exil » des

« migrations », le politique de l'économique, le contraint du volontaire. Les travaux d'Akoka (2020) sur la construction historique de la distinction réfugié/migrant ou ceux de Fassin (2010) sur la raison humanitaire ont bien montré que ces catégories, loin d'être naturelles, sont le fruit de dispositifs juridiques, administratifs et discursifs qui produisent des effets de pouvoir. Les expériences vécues de mobilité, pour leur part, sont souvent marquées par des gradients de contrainte et de choix, des enchevêtrements de motivations politiques, économiques, familiales, culturelles, qui débordent largement les catégories institutionnelles. C'est précisément cette complexité que les médiations matérielles et artistiques permettent de saisir : une recette de cuisine porte en elle à la fois la violence de l'arrachement, le désir de maintenir un lien avec un monde perdu, et la créativité de l'adaptation ; un artefact ou une archive exposés dans un musée cristallisent des expériences multiples et parfois contradictoires ; les objets personnels déposés dans une vitrine par des femmes harkies racontent, sans mots, des histoires plurielles d'exil et de reconstruction. Leur mise en exposition muséale apparaît comme une construction artificielle destinée à faire partager au public une trajectoire et éventuellement à façonner une vision de l'altérité. Comme toute narration, elle est d'autant plus riche qu'elle sait rendre la multiplicité des voix et des interprétations qui peuvent s'exprimer autour d'un objet témoin.

- 4 La question de la transmission est centrale dans ce volume. Comment se transmettent les expériences de mobilité ? Qu'est-ce qui passe d'une génération à l'autre, et sous quelles formes ? Les travaux sur la mémoire intergénérationnelle ont mis en évidence la complexité de ces processus de transmission (Hirsch, 1997, 2008). À la mémoire des témoins directs succède celle de leurs descendants, qui héritent d'un passé qu'ils n'ont pas vécu mais qui continue de les façonner (Rouso, 2015 ; Dreyfuss Armand, 2018). Cette « postmémoire », selon la formule de Marianne Hirsch, ne se limite pas à une simple passation de récits : elle implique des réélaborations, des réinterprétations, des reformulations qui font de chaque génération un acteur de la construction mémorielle. Ces dynamiques sont observables parmi les descendants de groupes en exil, qu'il s'agisse des communautés issues de la décolonisation des anciennes possessions européennes (Baussant, 2006 ; Dominguez Villaverde, 2023 ; Fabbiano & Moumen, 2022) ou des jeunes générations cubano-américaines (Argaillet & Sinic, 2025).
- 5 Or, ces processus passent largement par des supports matériels et des pratiques culturelles : les photographies de famille, les biens symboliques rapportés du pays d'origine, les langues natives, les chansons apprises, les gestes du quotidien deviennent autant de vecteurs d'une mémoire incarnée, sensible, qui se transmet souvent en dehors du langage explicite.
- 6 Les expériences d'exil sont fréquemment traversées par ce que Pollak (1993) a appelé des « mémoires blessées », où l'absence, le deuil et le silence deviennent paradoxalement des éléments constitutifs du récit de soi et de la transmission. Cette dimension traumatique de la mémoire ouvre des perspectives essentielles sur les processus de transmission transgénérationnelle et sur la nécessité de créer des espaces et des formes symboliques pour dire — ou à tout le moins exprimer — l'indicible (LaCapra, 2001). C'est précisément ici que les médiations matérielles et artistiques prennent toute leur importance : face au silence, à l'impossibilité de mettre en mots, les objets, les gestes, les créations artistiques offrent d'autres modes d'expression et de transmission, partageables avec un large public, concerné directement ou non par l'une

des expériences majeures de notre temps. Une recette de cuisine peut porter en elle la trace d'un arrachement violent sans qu'il soit nécessaire de le nommer ; un objet exposé cristallise des douleurs et des pertes qui échappent au langage ; une œuvre visuelle ou littéraire peut donner forme à une expérience que le langage parlé (ou langue orale) ne parvient pas toujours à exprimer. Ces médiations ne sont pas de simples palliatifs au silence : elles constituent des formes de narrativité à part entière, qui participent à la construction d'une mémoire collective tout en respectant la complexité et parfois l'ineffabilité de l'expérience individuelle.

- 7 Les flux migratoires et les diasporas traduisent des processus complexes de transferts culturels à travers des circulations transnationales de pratiques, d'objets, de symboles et de représentations du passé. Ces pratiques s'hybrident néanmoins, et se transforment au contact des espaces et des sociétés d'accueil, à l'aune des modalités multiples de l'ancrage social et spatial des acteurs.
- 8 Cette attention aux objets et aux pratiques déplace les réflexions sur les « lieux de mémoire » de Pierre Nora (1984), en direction d'une matérialité plus diffuse et plus ordinaire. Il ne s'agit plus seulement des grands monuments commémoratifs, des lieux institutionnels de mémoire ou des grandes dates du calendrier républicain, mais aussi des traces ténues, fragiles, parfois éphémères que les individus et les groupes subalternes mobilisent pour ancrer leur expérience dans le temps et dans l'espace. Ces « objets de l'exil », pour reprendre une expression qui traverse ce dossier, ne sont pas de simples supports passifs de la mémoire : ils participent activement à sa construction, à sa mise en forme, à sa transmission. Ils contribuent ainsi activement à la structuration des « cadres sociaux de la mémoire » (Halbwachs, 1950). Véritables ancrages mémoriels, ces objets de la migration permettent d'appréhender la condition existentielle des sujets en exil (Alexandre-Garner & Galitzine-Loumpet, 2020).
- 9 L'articulation entre mémoires individuelles et mémoires collectives constitue un autre fil directeur de ce numéro. Comment les récits personnels s'agrègent-ils en récits collectifs ? Comment les mémoires familiales dialoguent-elles avec les discours publics, institutionnels, associatifs ? Les contributions réunies ici montrent que ces processus sont loin d'être linéaires ou harmonieux. Ils sont traversés par des tensions, des concurrences, des conflits de légitimité (Blanchard & Veyrat-Masson, 2008). Ces questions renvoient aux débats théoriques sur la nature même de la mémoire collective, que Lavabre (2020) analyse comme une métaphore d'un groupe doté d'une conscience, englobant souvenirs vécus ou non, mythe, commémoration, historiographie. La notion de « mémoires multidirectionnelles » développée par Rothberg (2009) offre ici un cadre heuristique pour penser non pas la « concurrence » des mémoires, mais plutôt leurs dialogues, leurs enchevêtrements, leurs influences réciproques. Une recette de cuisine peut ainsi être à la fois un récit familial intime et un élément d'une mémoire communautaire plus large ; une exposition d'objets peut faire coexister des narrations divergentes sur une même histoire collective ; une œuvre artistique peut croiser des temporalités et des espaces multiples, faisant dialoguer des mémoires que l'histoire officielle tend parfois à séparer.
- 10 Les pratiques artistiques occupent une place particulière dans ce numéro. Littérature, bande dessinée, chanson, arts visuels ne sont pas seulement des formes d'expression de la mémoire : elles en sont des modes de construction spécifiques, qui autorisent des formes narratives impossibles ailleurs. La bande dessinée, par exemple, avec son dispositif iconotextuel, permet de croiser des perspectives, de juxtaposer des

temporalités, de donner à voir l'Autre d'une manière qui échappe au récit linéaire (Muller dans ce dossier). La chanson, avec sa dimension orale et performative, inscrit la mémoire dans une pratique collective et participative (Amy de la Bretèque dans ce dossier). Les œuvres picturales deviennent des espaces de dialogue entre héritages culturels et contextes d'installation (Walkiewicz dans ce dossier). Les formes artistiques, loin d'être de simples supports de mémoire, deviennent ainsi des espaces de recomposition et de résistance, des lieux de travail symbolique à partir desquels les sujets et les collectifs peuvent réélaborer des expériences traumatiques et leur donner sens (Jelin, 2002) en ouvrant des possibilités narratives et expressives, des manières singulières de dire et de reconfigurer les rapports au passé (Bouillon & Poinot, 2013).

- 11 Mais la mise en récit de l'exil et des migrations ne se limite pas aux formes artistiques instituées. Les contributions réunies dans ce volume montrent que des pratiques apparemment ordinaires — cuisiner, coudre, exposer un objet personnel — participent également de ces dynamiques mémorielles. Elles le font souvent en inscrivant la mémoire dans des gestes, des savoir-faire, des usages transmis de génération en génération. Ces pratiques, que l'on pourrait qualifier d'artisanales au sens large, constituent une forme de « narration ». Elles témoignent d'une mémoire incarnée, inscrite dans les corps et dans les pratiques quotidiennes, qui complète et parfois concurrence les récits explicites.
- 12 La dimension du témoignage traverse également ce dossier, même si elle n'en constitue pas le centre exclusif. Plusieurs contributions s'appuient sur des récits de vie, des entretiens, des mémoires autobiographiques. Ce recours au témoignage s'inscrit dans ce que Wieviorka (1996) a appelé l'« ère du témoin », où le récit à la première personne est devenu une modalité privilégiée d'accès au passé. Or, comme l'a montré Halbwachs (1950), dont les travaux demeurent fondateurs pour les études mémorielles contemporaines (Gensburger, 2016 ; Gensburger & Lefranc, 2023), la mémoire individuelle n'est jamais strictement autobiographique : elle est toujours connectée à d'autres mémoires dans un cadre social et culturel donné, et évolue avec la société. Dans cette veine, les articles réunis ici ne se contentent pas de recueillir des témoignages : ils interrogent leur statut, leur fonction sociale (celle de « porte-parole » d'un groupe minoré), leurs modes de circulation et de réappropriation. Ils montrent que le témoignage n'est jamais une parole brute, immédiate, mais qu'il est toujours médiatisé par des formes narratives, des cadres sociaux, des attentes institutionnelles (Portelli, 1998). C'est précisément cette dimension de médiation qui intéresse ce numéro.
- 13 Enfin, ce numéro interroge les enjeux politiques de la mémoire. Les récits de l'exil et des migrations ne sont jamais neutres : ils s'inscrivent dans des rapports de pouvoir, des luttes pour la reconnaissance (Honneth, 2004), des conflits de légitimité. Certaines mémoires sont valorisées, célébrées, institutionnalisées ; d'autres restent marginalisées, invisibilisées, voire activement effacées (Ricoeur, 2000). Ces dynamiques renvoient aux politiques publiques de la mémoire et à leurs effets sociaux (Gensburger & Lefranc, 2017). Les choix des mots — parle-t-on de « réfugiés », d'« exilés », de « migrants », de « rapatriés » ? — ne sont jamais anodins : ils renvoient à des cadres juridiques, à des représentations sociales, à des positionnements politiques qui ont des effets concrets sur les vies des personnes concernées (Akoka, 2020). De même, la patrimonialisation de certains objets, la mise en scène de certaines mémoires dans l'espace public, l'institutionnalisation de certains récits participent de luttes

mémorielles qui dépassent largement la simple question du souvenir. C'est dans ces interstices, ces tensions, ces négociations entre « mémoires officielles » et « mémoires alternatives » que se situent plusieurs des contributions de ce numéro.

- 14 Le volume s'ouvre avec l'article de Virginia Terry Sherman, qui examine la manière dont les mémoires culinaires des immigrants façonnent la mémoire de l'exil à travers la matérialité des recettes. Sherman montre que les recettes ne sont pas de simples instructions techniques, mais de véritables objets culturels, porteurs d'une histoire familiale et communautaire. Par leur transcription, elles ancrent la mémoire tout en incarnant un savoir-faire à la fois artisanal et artistique, une forme de narration qui excède le récit linéaire. L'article interroge la place de ces recettes dans les mémoires autobiographiques : constituent-elles un témoignage authentique de l'exil ou une tentative de l'appriivoiser à travers la transformation culinaire ? Sherman montre que la recette oscille entre dimension privée et collective, devenant un espace de transmission transgénérationnelle où la mémoire est à la fois préservée, adaptée et parfois altérée. Ce processus met en lumière les enjeux complexes de construction et d'effacement de la mémoire dans un contexte d'exil marqué par des reconstructions identitaires fluides.
- 15 Amandine Peyraud--Mamys prolonge cette réflexion sur la matérialité de la mémoire en s'intéressant aux femmes de harkis de la manufacture de Lodève, dont l'histoire est souvent peu ou mal racontée. Elle propose une approche patrimoniale originale qui montre que, faute de récits ou de mots suffisants, la transmission s'effectue par le biais d'objets porteurs de mémoire. Ces objets deviennent les vecteurs d'une histoire plurielle à différentes échelles : familiale, associative, institutionnelle. L'exposition de ces objets, loin de figer une histoire unique, révèle la diversité des identités des femmes harkies et participe à la construction d'un récit collectif renouvelé. L'article de Peyraud--Mamys interroge ainsi les modalités par lesquelles la mémoire de l'exil se construit au-delà de l'écrit et du témoignage direct, en insistant sur l'importance des médiations matérielles dans les processus de reconnaissance et de valorisation de ces expériences.
- 16 Avec l'article d'Olivia Salmon Monviola, le dossier explore la transmission de la mémoire collective au sein de la diaspora républicaine espagnole, issue de l'exil de 1939, à travers le récit de soi. Salmon souligne la complexité de cette mémoire fragmentée, marquée par les traumatismes de la guerre civile, de la défaite et des conditions précaires d'exil. Elle met en évidence la coexistence de récits individuels souvent morcelés et marqués par les silences, qui nourrissent pourtant une mémoire collective en constante reconstruction. L'article interroge la fonction sociale et individuelle du récit, notamment son usage par les historiens et les associations, et insiste sur l'importance de la collecte et de la mise en récit des témoignages pour préserver ce patrimoine fragile. Cette approche, en lien avec les travaux sur le témoignage et le récit de soi (Bayindir, 2015 ; Lepoutre, 2005), mêle ainsi récits écrits et oraux afin de restituer la dynamique d'une mémoire à la fois personnelle et collective où le « je » du témoin porte toujours, en filigrane, l'expérience d'un groupe.
- 17 La contribution de Catherine Muller marque un tournant vers les médiations artistiques en analysant le roman graphique *Aïvali* de Soloup, qui raconte les échanges de populations entre Grecs et Turcs après le traité de Lausanne de 1923. Muller montre que le roman graphique, par sa combinaison singulière de texte et d'image, permet d'exprimer avec force la complexité des exils et des violences subies. Le dispositif

iconotextuel autorise une forme de narration qui croise les perspectives, donne à voir le point de vue de l'Autre, et juxtapose des temporalités et des espaces multiples. Ce dialogue entre l'image et le texte offre une forme de littérature relationnelle qui dépasse la simple narration historique pour explorer les dimensions conflictuelles, culturelles et humaines de l'exil. La bande dessinée devient ainsi un « lieu de mémoire » qui concilie altérité et humanité, et enrichit la compréhension des mémoires croisées dans un contexte de violence et de déplacement.

- 18 C'est sur ce même espace grec, marqué par des strates successives d'exil, que se concentre l'article d'Estelle Amy de la Bretagne. Elle étudie les chansons d'exil en Grèce, genre musical qui se réfère à différentes situations et réalités, en lien avec l'arrivée ou le départ de populations vers ou depuis le territoire national, mais également au sein de ses frontières internes. Ce genre connaît un renouveau dans un contexte où la Grèce devient également un pays d'accueil. En se fondant sur l'analyse de titres de chansons, l'article pose les bases d'une réflexion autour de la narration de l'exil en chanson. Il montre comment la dimension orale et performative de la chanson inscrit la mémoire dans une pratique collective et participative, où le chant devient à la fois vecteur de transmission et espace de recomposition identitaire.
- 19 Enfin, Pauline Walkiewicz propose un contrepoint aux autres articles en s'intéressant aux trajectoires de trois artistes d'origine polonaise — Mela Muter, Zofia Stryjeńska et Zofia Piramowicz — installées à Paris au début du xx^e siècle. Il s'agit ici d'une migration liée aux questions de genre, à la recherche de libertés et à un contexte de création spécifique. Marquée par l'expérience du dépaysement, cette mobilité a permis à ces artistes d'intégrer un langage artistique cosmopolite tout en réaffirmant leur héritage culturel. Leurs œuvres témoignent d'une transmission directe de cet héritage et illustrent la manière dont l'art en situation de migration peut devenir un espace d'émancipation, de réinvention et de dialogue entre les cultures. L'article de Walkiewicz rappelle ainsi que les mobilités artistiques sont également porteuses d'expériences de déracinement, de reconstruction identitaire et de création de nouvelles appartenances.
- 20 En mettant en regard des approches, des terrains et des médiations variés, ce dossier propose des clés de lecture pour penser les mémoires de l'exil et des migrations dans leur complexité. Il montre que ces mémoires ne se construisent pas seulement à travers les grands récits institutionnels ou les commémorations officielles, mais aussi à travers des pratiques ordinaires, des objets modestes, des créations artistiques qui circulent en marge des circuits officiels. Il invite à prêter attention aux formes multiples de médiation qui permettent aux individus et aux collectifs de donner sens à leurs expériences de mobilité, de les transmettre aux générations suivantes, de les inscrire dans l'espace public. Il suggère enfin que la porosité des catégories — entre exil et migration, entre mémoire individuelle et collective, entre récit intime et construction politique — est peut-être le trait le plus caractéristique de ces mémoires en mouvement, toujours en train de se faire et de se refaire au gré des contextes, des acteurs et des médiations.

BIBLIOGRAPHIE

- AKOKA Karen (2020), *L'asile et l'exil. Une histoire de la distinction réfugiés/migrants*, Paris : La Découverte.
- ARGAILLOT Janice & SINIC Isabelle (2025), « Révolution, exil et lobbying : réflexions sur une relation asymétrique entre les États-Unis et Cuba », communication présentée à la journée d'étude *La souveraineté en question : les relations entre les États-Unis et les pays d'Amérique centrale et des Caraïbes (fin XIX^e-début XXI^e)*, Maison du Mexique, Paris.
- BARBE Noël & CHAULIAC Marina (dir.) (2014), *L'immigration aux frontières du patrimoine*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme.
- BAUSSANT Michèle (2006), « Exils et construction de la mémoire généalogique : l'exemple des pieds-noirs », *Pôle Sud*, 24, 29-44.
- BAUSSANT Michèle et al. (2017), « Des passés déplacés. Mémoires des migrations », *Communications*, 100.
- BAYINDIR GOULARAS Gökçe & BETÜL NUHOĞLU Ayşe (2015), « La guerre, la mémoire et les récits de vie », *Carnets*, Deuxième série, 5, <<http://journals.openedition.org/carnets/407>>.
- BLANCHARD Pascal & VEYRAT-MASSON Isabelle (2008), *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris : La Découverte.
- BOUILLON Florence & POINSOT Marie (2013), « Quand la bande dessinée s'empare de la mémoire. Entretien avec Anne-Hélène Hoog », *Hommes & Migrations*, 1303, 164-169.
- DOMINGUEZ VILLAVERDE Mariana (2023), *Ser y Estar. Les pieds-noirs d'Alicante et de sa région (1962-années 2010)*, Paris : Le Cavalier Bleu.
- DREYFUS-ARMAND Geneviève (2018), « L'exil républicain espagnol : de l'histoire aux mémoires, d'une génération à l'autre », *Exils et migrations ibériques aux XX^e et XXI^e siècles*, 910(1), 472-496.
- FABBIANO Giulia & MOUMEN Abderahmen (2022), *Algérie coloniale. Traces, mémoires et transmissions*, Paris : Le Cavalier Bleu.
- FASSIN Didier (2010), *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Paris : Seuil.
- GALITZINE-LOUMPET Alexandra & SAGLIO-YATZIMIRSKY Marie-Caroline (2024), « De la lisière au centre. Langues et médiation interculturelle en migration », *Multitudes*, 97(4), 97-102.
- GENSBURGER Sarah (2016), « Halbwachs's Studies in Collective Memory: A Founding Work for Contemporary "Memory Studies"? », *Journal of Classical Sociology*, 16(4), 396-413.
- GENSBURGER Sarah & LEFRANC Sandrine (2017), *À quoi servent les politiques de mémoire ?*, Paris : Presses de Sciences Po.
- GENSBURGER Sarah & LEFRANC Sandrine (dir.) (2023), *La mémoire collective en question(s)*, Paris : Presses universitaires de France.
- HALBWACHS Maurice (1950), *La mémoire collective*, Paris : Presses universitaires de France.

HANUS Philippe (2019), « Les secrets d'une frontière, à Modane et dans les Alpes franco-italiennes, de 1860 à nos jours. Traces, patrimoines et mémoires », *In Situ*, 38.

HANUS Philippe (2022), « “Je suis passé clandestinement par la montagne...” Pratiques, mises en récit et représentations du passage de la frontière franco-italienne (1945-2020) », *Textes et contextes*, 17(2).

HIRSCH Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA : Harvard University Press.

HIRSCH Marianne (2008), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York : Columbia University Press.

HONNETH Axel (2004), « La théorie de la reconnaissance : une esquisse », *Revue du MAUSS*, 23(1), 133-136.

JELIN Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid : Siglo XXI de España editores.

LACAPRA Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.

LAVABRE Marie-Claire (2020), « La mémoire collective comme métaphore », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50(1), 275-283.

LEPOUTRE David (2005), *Souvenirs de familles immigrées*, Paris : Odile Jacob.

LEVINAS Emmanuel (1982), *Éthique et infini*, Paris : Fayard.

NORA Pierre (dir.) (1984-1992), *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard.

POLLAK Michael (1993), *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris : Métailié.

PORTELLI Alessandro (1998), *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Rome : Donzelli.

RICŒUR Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil.

ROTHBERG Michael (2009), *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford : Stanford University Press.

ROUSSO Henry (2015), *Le deuil impossible. Psychanalyse d'un État*, Paris : Les Belles Lettres.

SAYAD Abdelmalek (1999), *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris : Seuil.

TEULIÈRES Laure & TOUX Sylvie (dir.) (2008), *Migrations, mémoires, musées*, Toulouse : Éditions Méridiennes.

WIEVIORKA Annette (1996), *L'ère du témoin*, Paris : Plon.

AUTEURS

KAREN AKOKA

 <https://idref.fr/177896485>

ISP UMR 7220, Université Paris Ouest Nanterre

k.akoka@parisnanterre.fr

JANICE ARGAILLOT

 <https://idref.fr/157557642>

Univ. Grenoble Alpes, ILCEA4, 38000 Grenoble, France
janice.argailot@univ-grenoble-alpes.fr

MARIANA DOMINGUEZ VILLAVERDE

 <https://idref.fr/157751791>

Univ. Grenoble Alpes, ILCEA4, 38000 Grenoble, France
mariana.dominguez-villaverde@univ-grenoble-alpes.fr

PHILIPPE HANUS

 <https://idref.fr/055308643>

Chercheur associé au LARHRA. Coordinateur de l'ethnopôle « Migrations, Frontières, Mémoires »,
Centre du patrimoine arménien (Valence)
philippe.hanus@valenceromansagglo.fr

Shaping Exile through Recipes in the Contemporary Culinary Memoirs of Diasporic Immigrant Women to America and Great Britain

Façonner l'exil à travers des recettes dans les mémoires culinaires contemporaines de femmes immigrantes en Amérique et en Grande-Bretagne

Virginia Terry Sherman

- 1 The thread of recipes which, in diasporic¹ memoirs, ostensibly constitute a vital link with the past, are vestiges of a family and community heritage whose transcription anchors the memory of exile. Recipes can also be seen as a textual medium within the context of immigrant narratives. This study will consider whether the inclusion of recipes by women immigrants to America and Great Britain is a testimony to exile or rather an attempt to assimilate the memory of exile through the materiality of recipes with their inherent capacity to transform, both the ingredients and the cook, in the experience of the immediacy of cooking, and in the hybridity and diversity of second and third generation transcriptions.
- 2 Recipes have the capacity to provide immigrants with cohesion across slivers of remembrance. As well as the grounding curation and exploitation of homeland ingredients, there is the anchoring effect of iteration and repetition in cooking. Food represents a cultural, social, even moral identity, and a collective as well as individual anamnesis. Memories shape stories and determine the current narrative with culinary vignettes of the past sustained by ritual performances and anecdotes to preserve family dignity and exilic coherence. These rituals are foremostly represented by the making of recipes. As repositories of accumulated ancestral wisdom and collective experience, Anna Maria Tomczak asserts that recipes, when disseminated, “reproduce and multiply instances of cultural recall [...] re-enacting a ritual” (2017: 229, 231). With this narrative

intention, narrators relate food as a discourse of the present as well as of the past as De Certeau describes it:

[W]hen political circumstances or the economic situation forces one into exile, what remains the longest as a reference to the culture of origin concerns food, [...] it is a way of inscribing in the withdrawal of the self a sense of belonging to a former land [terroir]. [...] “Food thus becomes a veritable discourse of the past and a nostalgic narrative about the country, the region, the city, or the village where one was born.” (De Certeau, Giard & Mayol, 1998: 184)

- 3 In situations of exile, the relationship with tradition is coloured by the urgency of transmission. The food ritual bears markers of both the spatial and temporal roots but also the culture fabric that was woven around the immigrants.
- 4 This discourse around food concurs with Roland Barthes’ notion of food’s agency as “[...] a system of communication, a body of images, a protocol of usages, situations and behavior” (2013: 24), that rely on memory. Carole Counihan explains that because of food’s multi-sensorial properties of taste, touch, sight, sound, and smell, it has the ability to communicate in a variety of registers and constitutes a form of language (2013: 10). Food, with its sensual, cultural and practical registers, offers a multi-layered language that is able to speak of the complexity of the exilic situation. Culinary memoirs are a recent hybrid genre of life writing, essentially by women writers, which explore identity and origins through stories of exiled culinary cultures. They stand apart as a sub-genre of immigrant literature in which the prosaic and essential qualities of recipes can be seen to contribute to strategies for healing and reconstruction through their capacity to articulate and transform exile.
- 5 Cooking is frequently part of the essential condition of exiled women whose personal, familial and social identity are inherently tied to the domestic interior, and the lost kitchen. Carol Bardenstein writes that “food is a direct, authentic, and uncomplicated channel to an ‘originary’ world [...]” (2002: 359). However, in culinary memoirs, we find that food, although appetising for the reader, often carries an emotional charge which complicates its passage to the host land. James Clifford suggests that remembering can be strategic and more than simply recall:

Life for women in diasporic situations can be doubly painful—struggling with the material and spiritual insecurities of exile, with the demands of family and world and with the claims of old and new patriarchies. [...] Fundamental values [including food] are preserved and adapted in a network of ongoing connections outside the host country. [...] They connect and disconnect, forget and remember in complex, strategic ways. (1997: 259)

- 6 In exploring these sometimes-conflictual cultural exchanges, we will consider works by authors whose parents or grandparents led the way into exile: forced flight faced with imminent danger in the case of Ugandan-British Yasmin Alibhai-Brown, or chosen in pursuit of a better life in the case of Jordanian-American Diana Abu-Jaber, Italian-American Laura Schenone, and mixed motives for many of the authors in Linda Murray Berzok’s memoir anthology.

1. Recipe as narrative element

- 7 Beyond its pragmatic function, a recipe is a story transmitted by members of a family or community that embodies a situation or context. As well as heightening the commercially-interesting density of culturally-rich detail in memoirs, recipes are a

form of narrative in themselves that hold culturally meaning, and also a potential for personal fulfilment. As artefacts rescued from the old world containing both stories and emotions, we may question whether the inclusion of recipes in culinary memoirs constitutes the manipulation of a private artefact for the purpose of rewriting the exile story. Indeed, we can ask whether they are testimonies of exile or vehicles of transformation and assimilation.

- 8 Barthes uses the recipe to describe narrative, underscoring our cultural–cognitive awareness of the recipe as a formal unit (2013: 21). Indeed, recipes allow examination of the intersection that Barthes describes between language and social relationships. Within the context of memoirs, recipes can provide a positive alternative vocabulary for exile, for which Alibhai-Brown offers many examples in *The Settler’s Cookbook: A Memoir of Love, Migration and Food*. For example, she discreetly prepares her exile while learning to cook emblematic English dishes in school, evolving from Shepherd’s Pie tasting of “milky newspaper” (2012: 170) to Spicy Salmon with olive oil, to follow the British heath trend, but with the addition of chillies, ginger and lime juice (2012: 415) as an assertion of her ethnic culture. Recipes provide a narrative channel which can dilute the negative connotations of uprootedness, unbelonging and loss with comforting notions of creation, nurturing, nourishment and pleasure, such as Abu-Jaber’s Subsistence Tabbouleh subtitled “For when everything is falling apart and there’s no time to cook” (2005: 143) in her memoir *The Language of Baklava*. The presence of Barthes’ nonverbal semiotics is found in the enacted and incorporated materiality of recipes which are only accomplished by the work of the imagination to recall and guarantee how it should be to complete the experience. He writes: “One could say that an entire ‘world’ (social environment) is present in and signified by food” (2013: 23). His words invite us to see recipes as an inherent part of the exilic narrative while also retaining their unique identity. Sherrie Inness writes: “If cookbooks are about the losses of exile and the trauma of expulsion, they are also opportunities for nostalgia, travel, voyeurism and emulation. They are about the ways women write a place into being [...]” (2001: 154).² As well as the commercial dimension implied here, the recipe as legacy and unalienable property is another axe in Schenone’s search for a recipe in *The Lost Ravioli Recipes of Hoboken: A Search for Food and Family*; it is the essential vestige of her Italian family’s history, their identity and their experience of exile. Her frustrating attempts at ravioli-making provoke delusions of an idealized Italy rather than personal recollections:

First, the dough is too wet and sticky. Then too dry and stiff. [...] Another white hill of flour, another volcano. [...] Perhaps it is my imagination [...] but I believe there is an intrusion. [...] Strings, voices, the sound of water moving in and out slapping a rhythm against a boat, against a dock, against the shore? As suddenly as it comes, all is silent again. (2008: 5)

The ephemerality of the images is symbolic of the elusive recipe and the even more unattainable perfection, its execution as unpredictable as the volatility of a volcano.

- 9 Recipes are nonetheless a palpable, presence, both an integral part of the storyline and a disruption to the dramatic structure of the text: their insertion ranging from seamless to incongruous. The segmented plot reflects the necessity to know recipe stories, and to integrate them through the body, for incorporated learning densifies identity. Alibhai-Brown’s intense historical and personal account of growing up in politically unstable Uganda is interrupted by recipes that seem discordant with the portentous story, but speak of her dedication to her mother who gave her “a precious

supply of inventive recipes that tell our stories” (2012: 4), as if the food-inspired stories had the power to diminish or relativise history’s dominance. These are stories of home, but also of exile, from iconic Fried Cassava (2012: 30) to creamy *Khado* that transforms into an even richer experience with British milk (2012: 31), as though enhanced by exile. Berzok, in her anthology of stories and recipes *Storied Dishes*, writes of her mother’s culinary testimony that tells her story, but also Berzok’s own, “who I am and where I’ve been”. This observation is followed by the recipe “My Mother’s Swedish Spritz Cookies” that serves as a mnemonic, and within the collection itself as a “recipe” for living, a synthesis of diverse forms of writing, notably her mother’s recipes that served as her personal diary, signposts along her path, as well as culinary, moral and historical guidance to her daughter:

My mother’s collection was a combination of diary, family Bible and social notes. [...] Some women leave diaries. My mother left recipes. [...] here was the story of my mother’s life—growing up as the daughter of Swedish immigrants [...]. Reading my mother’s recipe collection, I learned not only about her life and times but also about what had shaped me and my early interest in food. [...] I use my memories prompted by reading my mother’s recipe collection to measure who I am and where I’ve been. (2011: xvi, xvii)

The immigrant story, told here in recipes, whether it be the journey from the homeland or integration and assimilation in the homeland, are Berzok’s frames of reference for her own journey and the shaping of her identity.

- 10 The recipe thread, drawn from previous generations must be appropriated, sometimes with mixed feelings. Recipes are not always framed positively and can highlight polarities between food and events. Alibhai-Brown’s story shows elements of this fracture. Her double exile story, of leaving first the Indian subcontinent and then East Africa, is abundantly interspersed with over one hundred recipes as though their presence would make the history of bitter humiliation less potent with, for example, the recipe for Carrot Halva (2012: 295) that she shares with her impoverished friends, lamenting that the “past was not even another country; it has dissipated; and we are in a place without restraint” (2012: 294). Food helped them to feel they belonged. Alibhai-Brown’s recipes are often preceded by traumatic events, and tell a bittersweet story of the Ugandan years of terror before exile. On the eve of her harrowing departure, she details the incongruously lengthy culinary preparations: “So what did we eat that bittersweet night? Biryani, obviously, but also coconut cassava, fried green tilapia, East African fruit salad and much more” (2012: 258). Subsequently, they must learn how to reconcile the loss of good, abundant food with “small, cold and mean” England (2012: 262):

As we learned more about English food, we found new ways to appropriate it, lead it away from itself. We were in awe of the great old country and had come to believe she had built up invincible power on a devilishly potent diet. But too much of it was bland and tepid. So began a whole new adventure. Victoria sponges were lifted with lime juice or saffron; shortbread was pepped up with grainy cardamom seeds; grated cheese was added to kebab mixtures; roast chickens were stuffed with pistachios, figs, almonds, green papayas, spicy eggs or spicy mashed potatoes. (2012: 172)

- 11 Alibhai-Brown’s traditional recipes are resignified in the context of exile with the anguish of her community’s social dissemination through enforced exodus. Recipes flavour the harrowing story of banishment, defining a collective identity that is perpetuated, but which, like any narrative plot, must evolve. She describes how their

Ugandan ingredients that changed the taste of England for them, heralded an adventure in pursuit of a new identity, and that of the food too that they manage to “lead it away from itself” towards new hybrid recipes.

- 12 Leaving with nothing but a memory of recipes and ignorance of the host culture, the dishes shape and flavour the history of the exile, its lead-up and aftermath. In contrast with the late Ugandan years, the recipes in England are presented with gentle healing and soothing dimensions, such as the “impossibly rich” Gund Pak (2012: 308) with its 1lb of ghee that was her physical and emotional comfort during pregnancy, or Alibhai-Brown’s student-comforting Spicy Roast Chicken (2012: 317). Tomczak writes that Alibhai-Brown’s cultural identity is evoked through “‘food moments’, combining the traditions and tastes of the author’s personal life with the immigrant lot, and showing how memories of an individual speak of a more universal experience of exile and dislocation, but also of communal bonds and a sense of belonging” (2017: 234).
- 13 In order to bring that earlier world to life in the present and refind that sense of belonging, recipes must be prepared and consumed, textually and literally. Carol Bardenstein explains that in memoir-cookbooks, partaking of food is often portrayed as a “reconstituting” process, “a gesture that aims to restore the (past) whole through partaking of a (present) fragment—an integrated ‘happy’, if compromised ending, that seems to heal and remove the previous tensions of displacement, or being ‘of two worlds’” (2010: 161). Using present fragments in the form of recipes means that food consumption in memoirs is more than a panacean reconstituting and reintegrating process for immigrants. The role of recipes in the narratives can be summarised by Luce Giard’s description of cooking as a way of making the experience tangible, bring together matter and memory, imagination and tradition in a unifying gesture:
- [...] the everyday work in kitchens remains a way of unifying matter and memory, life and tenderness, the present moment and the abolished past, invention and necessity, imagination and tradition—tastes, smells, colors, flavors, shapes, consistencies, actions, gestures, movements, people and things, heat, savorings, spices, and condiments. (De Certeau, Giard & Mayol, 1998: 222)
- 14 In this role, the recipe becomes the protagonist around whom the plot is woven. Memoirs, like cookbooks, share common goals of honouring and potentially reframing culinary traditions. Schenone’s quest for her family’s ravioli recipe, an oracle and repository of secrets, is a journey to understand its meaning and importance to her:
- When I’d first received the Schenone ravioli recipe card, I stared at it over and over again, as though it were an oracle, or at the very least a treasure map to decode. The recipe was not a recipe but a list of ingredients and actions to jog the memory of the cook who already knew what to do. I had not yet made a single ravioli, and so all I had were questions. What did this word “pliable” mean? How did one roll? [...] What was the recipe Adalgiza brought with her, the original one? (2008: 30)
- 15 She concludes that the recipe is not enough, knowing that, before the American exile, there was something else. She must travel to the place it came from, to learn alongside those who made it and feel the ingredients with her hands. Her lexical field is one of metamorphosis, altered experience, mystery, change and transformation; as the recipe narrative evolves, the plot “thickens” as do the ingredients and the symbolic nuances of the recipe itself:
- You began with something simple. You ended with something much more. And always, there remained a certain secret, a certain intrigue, as to what might be inside. Always that unknown question that could never be transcribed by a recipe, but only by tasting, and maybe not even then. Is this why our ravioli traveled so

long and so far and survived so many generations? Because of its flexibility? Because of its transformations? Because of its potential for mysteries? And in these transformations, the possibility of bringing people together for a happy time, a celebration? (Schenone, 2008: 51)

- 16 The recipe symbolizes qualities of flexibility and inherent transformability that an immigrant must acquire, a lesson in adapting to exile. As though searching to understand the ideal immigrant characteristics, Schenone asks, “What does this word ‘pliable mean?’”
- 17 Schenone creates an alluring narrative out of a personal crusade, aware of how her recipe hunt is perceived, pursuing: “pretentious authentic recipes directly from Italy, from the real Italians, rather than our inferior and diluted Italian-Americanized stuff” (2008: 10). The specific recipe is a story in itself, one of exile, but also of survival, of reiterating history, telling the story and finding her place in it and also of repetition as emphasized in the syntax and vocabulary of this passage—“recipe”, “I wanted”, “wonderful”, “story”—the cookbook reference evocative of a fairytale anthology:
- I wanted something enduring—a recipe of my own that did not come from a cookbook or a culinary expert on a television show, a recipe that did not come from the newspaper or my mother’s Betty Crocker Golden Treasury collection. [...] I wanted to be able to make something wonderful—wonderful not just because it tasted good but because it could span generations and tell a story—a story I was part of, somehow, a story to which I would add. I decided to find an old recipe [...] A recipe I could trace from my family, back into history, further and further back into an ancient past. (2008: 12, 13)
- 18 Similarly, Susan Leonardi in her testimony “Alla Eggs” feels a sense of duty to preserve recipes because the pain of her ancestors’ exile is written between the lines of each one, herself tormented by questions:
- I looked back with shame and dismay on that callous, callow girl who never asked her grandmother a thing about her life. What was it like, Ma, to travel from Sicily to the United States alone at 16? [...] What was it like to live among strangers, struggle with language, to be unable to read even your native tongue? [...] So perhaps the determination to replicate the cookies was a way to apologize, to connect, to find common ground—even though it was much too late—with this woman I now found brave and compelling. (2011: 16)
- 19 Making and tasting the recipe enables her to repossess some of the exile journey, and to enact a “viable” and “visible” life as Anita Mannur writes: “For diasporic communities, [...] an affective longing for the home, and a fear of “losing” tradition morphs into a desire to retain viability and visibility through a systematic attempt to ossify the fragments and shards of cultural practices deemed “authentic” (2007: 27). Recipes are necessary carriers of that authenticity, not only of a dish but also of a lost culture which must inform the current transmission.

2. Recipe as myth

- 20 The pain of exile reported by contributors to Berzok’s collected work, leads authors to mythologize recipes both to honour that pain, motivated perhaps by guilt³ and to use the inherited vestiges symbolically, as representations of the past. Within the autobiographical narrative, recipes thus contribute to shaping the “fictional” construction of the family myth, while at the same time forming part of the continuum of a wider narrative. They undergo displacement and revision. In the process, the

narrator appropriates them as Leonardi explains: “Like a narrative, a recipe is reproducible, and, further, its hearers-readers-receivers are encouraged to reproduce it and, in reproducing it, to revise it and make it their own” (1989: 344). Berzok describes the mechanisms in operation when immigrants take to the kitchen, to make recipes part of their narrative, mixing ingredients that becomes a trope for storytelling:

In our mothers’ kitchens, we don’t simply combine eggs, flour, and milk. We also hear tales, and participate in an oral ritual. Otherwise, recipes would be little more than a list of ingredients. But when we wrap them in narratives, they are magically transformed. [...]. (2011: xviii)

21 In mythologizing, inherited recipes are reappropriated by the narrator, making something from disparate elements of culinary heritage in an alchemical transformation. Exiles use recipes strategically as a means of survival, notably to assert their assimilation into the host culture and to distance themselves from more recently arrived immigrants. Memoirs are used to reconfigure food traditions interrupted by the dislocations of exile and migration, where premigration cooking acquires an authenticating aura and allows a displaced generation to honour memories of disrupted, though sometimes imaginary, conditions of life. As both a personal and collective device, recipe reproduction can be considered an unconscious instrumentalization of a private artefact as part of a societal discourse that seeks to shape exile in order to mitigate its trauma.

22 The immigrant discourse can be ambivalent as the past is never fully retrievable, and authenticity may only be possible for “those people who have not left” (Schenone, 2008: 152). Berzok affirms also that in her anthology “[...] were narratives in which attempts to replicate a classic dish from childhood proved frustrating and disappointing, not living up to the original” (2011: xviii). Schenone also speaks of the elusiveness of the true story exemplified by her evasive recipe; authenticity comes with depth of experience, but reality emerges from the hauntings of past vestiges:

The past is irretrievable. We go searching as best we can for the ghost shapes that might lead us back to something real, but illusions and desires play tricks on us just like those *trompe l’œil* paintings on flat, ordinary walls. How is it possible to get to the deeper level of origins—my own origins, and the origins of the old recipes too? (2008: 143)

23 However, in response to her question about the importance of preserving traditions, she hears from her Italian friends that tradition is volatile and thus cannot characterise food culture:

We don’t worry so much about saving traditions [...] Traditions change all of the time.
What then?
We want to save the culture of food here. [...]
I am asking myself, What is the culture of food? What is important? What is the rock beneath the surface that endures? (Schenone, 2008: 203)

24 Schenone comes to terms with tradition as something impermanent for exiles, and yet believes in its transforming power. She writes: “As a writer, I am fascinated by recipes, which can be so many things, ranging from propaganda to art. Most times, they tell us what life should be, rather than what it is” (2008: 263). For indeed, diasporic narrators understand and transmit the knowledge that, marked by exilic trauma, nothing can stay the same and perpetuating tradition is an illusion:

So many people are looking for tradition, [...]. But tradition is what people just did. Once you are trying to re-create it and say “okay, let’s bring back tradition”, well then it is not the same. Once you are performing, it is gone. (Schenone, 2008: 210)

- 25 The tradition is adulterated once the recipe is prepared, because once told, the story is transformed. The quest for a recipe as a totem of Schenone’s family’s origins and exile, is a misguided desire to create a way of life from a tradition. The truth of her misguided pilgrimage into tradition is found in her realization that “Once you are performing, it is gone”:

When it comes to tradition, there will never be any single recipe for me. I have a heritage handed down to me, and I have one that I had the means to discover.

A family I inherited. And a very different one that I created. (2008: 242)

She learns that the recipe’s mythical aura, is merely part of the larger exile picture and is individually inconsequential.

- 26 The myth of recipes also haunts the stories of authors who evoke the impossibility of accepting exile and creating something new. Abu-Jaber conveys the power of such recipes in her account of the tragic story of her friend’s war-traumatized father whose suicide is triggered by such a recipe. Mr. Basilovich is disturbed by the evocative taste of Abu-Jaber’s father’s recipe for cabbage rolls. The flavours provoke recollections that become unbearable, even as he attempts to reproduce the dish himself from his past life, “a poem of cabbage” that induces nightmares (2005: 164). “He never seems to be entirely in the room. His gaze is forever wafting over shoulders and seeking out doorways; he is only partially present” (2005: 164).

- 27 The original exile and the inquiry of later generations is not the same struggle as those of parents or grandparents and recipes cannot play their original role in her exile story, but assume a symbolic status. The pursuit of self-improvement for Schenone’s generation is metaphorically mirrored in the rewriting and adaptation of recipes: “Unlike my family, in which my parents and grandparents and aunts and uncles shaped their lives from the struggles of immigrants, our generation has shaped itself around the pursuit of self-betterment and endless personal choices” (Schenone, 2008: 211). These choices, at the heart of the creation of food myths, are the source of tensions bound up with vicarious guilt and the need for explanation from those who left, notably her father:

Later, I try to talk some more with him but he becomes fiercely angry. And I see clearly. I know I am done asking questions for a long time. I have the recipes. I have this: My father has explained himself to me. I have what I need to know [...] I was always seeking forgiveness, and I relished the opportunity to walk out of that dark little box with a clean soul. (2008: 250, 255)

- 28 The recipes become part of Schenone’s personal exile story, reflected in the tense relationship with her father in which questions about seemingly banal recipe stories provoke memories of exile that are unwelcome. For her, the quest for truth renders the recipe itself almost intangible: “Rather, my ravioli adventure began as a search for something that was not necessarily even a dish or a food. It began, as many journeys do, [...] with an inchoate yearning, a desire for something I only partly understood—perhaps just desire itself [...]” (2008: 13). A myth is created which mingles the sacred aspect of recipes with transformative longing, a personal desire and historical resistance: “A logic and shape emerged from the hunk of dough and meat. Ravioli was born. I felt suddenly aware of all the space around me. The air began to tingle. It was all so simple and logical, yet so irretrievable as well” (2008: 42).

29 In her memoir, whose title, *The Language of Baklava*, asserts the importance of language, Abu-Jaber mythologises the family story through consoling recipe names such as Peaceful Vegetarian Lentil Soup, Nostalgic Chicken Livers, Forget-Me-Not Sambusik Cookies and Lost Childhood Pita Bread, that denote part of their immigrant experience, characterizing recipes as redeeming elements in their exile story. The names she gives the recipes alter the signifier of the dish (see Barthes, 2013: 22), shifting the message within dishes and ingredients and making them a performant part of the exile narrative. These names move the recipes outside the private family circle: they become a new creative agent, an ironic mixture of domestic mundanity, exilic experience and tradition to which De Certeau refers (1998: 221–222). Alibhai-Brown similarly, speaks of Retribution Beef (2009: 324), a snub to the discriminating English population, and Many Times Chicken reflecting the strategies of resistance to poverty and shame in her family's latter days in Uganda. Aware of her role as memoirist and myth-maker, Abu-Jaber declares that the truth of immigrant stories lies in loyalty to personal memories and not to historical facts:

The immigrant compresses time and space—starting out in one country and then very deliberately starting again, a little later, in another. [...] To me, the truth of stories lies not in their factual precision, but in their emotional core. [...] each of us has a right to tell our stories, to be truthful to our own memories, no matter how flawed, private, embellished, idiosyncratic or improved they may be. (2005: Foreword)

The association of emotions with recipes recruits them into this emotional core of inherited immigrant stories.

30 At the same time, exile opens up the possibility of individual fulfilment as symbolized by the appropriation of recipes for, despite the existence of diasporic communities, roots and links are cut within the social infrastructure of the homeland, and a new story can be written, with the possibility of adapting and renaming recipes. Recipes that represent a community, can, in a personal memoir, represent individuality, personal taste, choices and ideals, an exile, immigration and assimilation. The intention of writing is expressed in Alibhai-Brown's need to assuage immigrant shame: "The exiles spin heroic yarns to salvage pride from the humiliation of forced exile" (2012: 48). Recipes become statements of resistance and defiance such as that of her Malodorous Packed Lunch that her English school teacher condemned and attributes of exile: "The next generation does pick up this baton at least. While they eat I reminisce, linking the dishes to times and places, so that when I am gone, my voice will echo in their heads to remind them who they are" (2012: 22).

31 Recipes enable an alternative narratisation of the exilic story which engages the past and the present, memory and body in the personal incorporation of the story, to be digested and rewritten. The sensuality of recipe preparation, contributes to the transformational myth. Food preparation dominates in the second part of Alibhai-Brown's memoir as she appropriates recipes and skills in a need to embody, preserve and ultimately make the family's exile her own once in England:

The dough I made up and kneaded was soft and pliant: sieved chapatti flour seasoned with salt, with a little vegetable oil [...] I delicately worked on the patties one after another with my slender Indian rolling pin, painted chilli-green and red. Nimble, graceful, it is a rhythmic dance of the hands. [...] I needed that old intimacy we once had with our food, the feel of it warming the skin, the soothing memories of safer times. (2012: 366–367)

- 32 The story, like the dough, becomes malleable, its texture transforming in her hands. However, investing recipes with transformative healing powers and taking liberties of invention disrupts the exile story and typical evolution, offering new hope for as Perla Serfaty-Garzon points out: “*Déconstruire son chez-soi demande qu’existe au moins un espoir de le reconstruire ailleurs*” (2006: 47).⁴

3. Recipe as agent of de-/reconstruction

- 33 The presentation of traditional family recipes, their adaptation to the host country and the juxtaposition of new recipes can be seen to offer a way of deconstructing and reassembling the exile story and its consequences with the necessity that Edward Said describes of transcending barriers and frontiers:

Exiles feel, therefore, an urgent need to reconstitute their broken lives, [...] to reassemble an identity out of the refractions and discontinuities of exile [...] Much of the exile’s life is taken up with compensating for disorienting loss by creating a new world to rule. [...]. (Said, 1984: n. pag.)

- 34 Deconstructing the exile story, both deliberately and unconsciously, may be achieved through food preparation and eating in the present moment as recounted in the memoirs. Abu-Jaber interprets her father’s grief for his Jordanian homeland from the prism of her own exploration of the exile story: “People say food is a way to remember the past. Never mind about that. Food is a way to forget. [...] He is eating the shadow of a memory. He cooks to remember but the more he eats, the more he forgets” (2005: 189, 190). Dismantling the pre-exile myth and the original intention in the exilic story allows immigrants to move on and assimilate with a new identity. Ultimately, cooking with traditional recipes, symbolizing the “inherited template”, is about reinvention as Berzok says:

Some of our storied dishes evolve to a point where we launch new narratives, our own scripts. We may use an inherited template as a point of departure, but our own elaborations transforms [sic] the dish into something that is truly our own. [...] Sometimes our emerging self-awareness comes from inventing our own traditions to suit ourselves and lifestyles. (2011: 137)

- 35 Recipes are a birthright to be claimed and shared, albeit caught between the boundaries of ambivalent intergenerational allegiances. As a result, transgenerational transmission occurs in the public space rather than exclusively within the family. The published family recipe becomes an “open source” of culinary knowledge, exposed to interpretation, adaptation and, inevitably, corruption.
- 36 The alteration of these sources and culinary gestures can undermine the fragile memory of diasporic exile. In the context of what Bardenstein describes as the fluid formations of reconstructions that proliferate around food, particularly in the context of the displacement of exile (2002: 355), the recipe both constructs and erases the memory carried in autobiographical narratives as Abu-Jaber suggests. The stability of recipe language, with its “archaic features” and its “earlier fabrication process” within the family and the recipe book that Giard describes is disqualified in the exilic space (De Certeau, Giard & Mayol, 1998: 219). Juxtaposing old and new recipes is another way of deconstructing exile while preserving the homeland culture alongside that of the host land. Authors effectively rewrite their relationship with previous generations (those who left). Berzok explains that “[f]ood has an uncanny ability to access these

deep memories that may be double-edged [...]. These re-connections to the histories that shaped us form another crucial layer of our identities” (2011: 33). While the recipe encloses the secrets of exile that only the immigrant can understand, the sanctity of that memory is no longer respected, illustrated by Alibhai-Brown’s “[f]ast, impoverished, one-pan Asian recipes” like *Bhindi with Eggs* (2012: 327).

- 37 The notion of depth of search and transformation contrasts with the arguable triviality of recipes.⁵ Schenone wants to find something “lost” and then track down that lost thing, to make something of an exile that gives depth to her American identity. Hers, like that of other immigrant descendants, is an egocentric pursuit, indicated in the quotation below by the repetition of “I want”, insisting that recipes may be a cumbersome heritage but can be used for self-pursuit. She wants to rewrite the story: the exactitude she seeks is an anchor to her uprooted origins. Schenone affirms the spiritual values that represent the intangibility of loss, of beauty, redemption and truth, but also the more quantifiable culinary values of taste and authenticity:

“I want something authentic and true,” I continue. “Something real. I want to find what was lost. The recipe they gave me is not quite right. I want to know what it was like before they left here—the authentic and true Genoese ravioli.” [...] I’m not satisfied with the history I have, and I want to rewrite it. I want something beautiful from this beautiful place, something that can redeem me. [...] “I want to taste,” I reply. I want to know what these dishes should taste like. I want authentic. I want to know what my great-grandmother made before she left. (2008: 130)

- 38 Women writers, cooks and daughters of cooks are both the perpetuators and perturbators of culinary traditions, the only ones who can deconstruct exile through food. Schenone believes she must seek redemption through a recipe for not knowing the traditions and the exile’s journey. Clearly culinary writings, as Mannur states: “use culinary discourse to critique nostalgic longings for home and negotiate the pangs of migratory displacement” (2007: 13). Abu-Jaber’s comforting Perfectly Tender Bamia is the defiant recipe that follows one of her father’s many failed restaurant projects that stumbled over their immigrant ignorance of the host land’s socio-legal system (2005: 176).
- 39 While recipe practice and transmission provide reassuring moments that distinguish immigrants from the dominant surrounding culture, they provide spaces where authors can embrace new practices and deconstruct traditional ones. Bardenstein writes that memoirs are “variably shaped, constrained, and enabled by a combination of ‘exile effects’ (the particular inflections of displacement and retroactive construction), the relative fluidity of food as the ‘carrier’ or repository of memory [...]” (2002: 384). Reflective of this model, Schenone adapts her family’s exile story to her own needs and experience: “I was a detective on a hunt to uncover meanings of the past. [...] When this project was done, it was natural to turn to my own kitchen and seek my own culinary roots” (2008: 12).
- 40 Through cooking, Alibhai-Brown adopts Britain as a place of refuge. Her memoir *The Settler’s Cookbook* borrows its title and quietly subversive intention from *The Settlement Cookbook*.⁶ Lizzie Black Kander’s book was a survival manual for the ever-vigilant immigrant who is familiar with instability. Alibhai-Brown writes “Our food bears testimony to this dynamic existence—creative, sometimes impertinent and playful blends of Indian, Pakistani, Arab, African, Chinese and English, now Italian and American too, forever in flux. Living in the UK, our food is constantly updated, adapted, altered, recast; much is borrowed” (2012: 22). It is a vector for change. Tomczak writes:

“Clearly, *The Settler’s Cookbook* ought to be read not as a historical account but as a way of coming to terms with the experience of dislocation, done in the name of a whole group [...] [I]t demonstrates that the past can be repossessed through food” (2017: 245). Repossessing the past through the mingling of historical account and present memoir allows the author to adapt to the present situation, offering temporary closure to the exile story.

- 41 In conclusion, the quest for family recipes and their enactment in memoirs plays an active role in fashioning the interlaced configuration of food, memory and exile for its authors. Memoirs commemorate the community while reworking traditional recipes, often finding a delicate balance between self-pursuit and the recognition of those who undertook the initial journey. Honouring a culinary heritage is explored in multiple ways, including the exploitation of recipes as a means of dismantling and rewriting the exile story. We may equally ask whether the author is herself recruited by the culinary narrative, wherein familiar recipes colour historical accounts; nostalgia, while preserving the status quo, is detached from the present reality that dynamic recipes embody. Does the dilution of traditions with the transformation of recipes mean that exile no longer embodies the same sense of dispersal and loss? Said reminds us that within transformation there is loss, and the achievements of exile are permanently undermined by that loss (1984: n. pag.). The culinary memoir shapes the exile story around the thread of recipes whose abundant presence potentially detracts from the affirmation of that loss. Deconstructing and rewriting the exile narrative encounters a double-faceted loss, that of exile and of transformation: in the hands of second and third generation immigrants, recipes allow authors to revisit the family’s exile journey while, exile offers a non-negligible source of culinary creativity. This latter notion invites us to further consider the extent to which the moulding of the exile story by women writers is gender-specific. Also, in light of the genre’s complex nuances that explore the depths of exile trauma through the relative triviality of cooking, we might also want to consider how the culinary memoir genre, characterized by the post-exile experience of immigrant descendants, could influence other genres of contemporary exile narrative.

BIBLIOGRAPHY

ALIBHAI-BROWN Yasmin (2012), *The Settler’s Cookbook: A Memoir of Love, Migration and Food* [2009], London: Portobello Books.

ABU-JABER Diana (2005), *The Language of Baklava. A Memoir*, New York: Random House.

BARDENSTEIN Carol (2002), “Transmissions Interrupted: Reconfiguring Food, Memory, and Gender in the Cookbook-Memoirs of Middle Eastern Exiles”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(1), 353–387.

- BARDENSTEIN Carol (2010), "Beyond Univocal Baklava: Deconstructing Food-as-Ethnicity and the Ideology of Homeland in Diana Abu-Jaber's *The Language of Baklava*", *The Journal of Arabic Literature*, 41, 160–179.
- BARTHES Roland (1970), *Mythologies* [1957], Paris: Seuil.
- BARTHES Roland (2013), "Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption", C. Counihan & P. Van Esterik (eds), *Food and Culture: A Reader* (3rd ed.), New York / London: Routledge, 20–27.
- BERZOK Linda Murray (ed.) (2011), *Storied Dishes: What Family Recipes Tell Us about Who We Are and Where We Have Been*, Santa Barbara: Praeger, <http://103.44.149.34/elib/assets/buku/Storied_Dishes.pdf>.
- BLACK KANDER Lizzie (1949), *The Settlement Cook Book* (29th ed.) [1901], Milwaukee: The Settlement Cook Book Co.
- CLIFFORD James (1997), *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- COUNIHAN Carole & VAN ESTERIK Penny (eds) (2013), *Food and Culture: A Reader* (3rd ed.), New York / London: Routledge.
- DE CERTEAU Michel, GIARD Luce & MAYOL Pierre (1998), *The Practice of Everyday Life*, vol. 2: *Living and Cooking* (new ed., T. J. Tomasik, trad.), Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- INNESS Sherrie A. (ed.) (2001), *Kitchen Culture in America; Popular Representations of Food, Gender and Race*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- LEONARDI Susan J. (1989), "Recipes for Reading: Summer Pasta, Lobster à la Riséholme, and Key Lime Pie", *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 104(3), 340–347.
- LEONARDI Susan J. (2011), "Alla Eggs", L. M. Berzok (ed.), *Storied Dishes: What Family Recipes Tell Us about Who We Are and Where We Have Been*, Santa Barbara: Praeger, 15–17, <http://103.44.149.34/elib/assets/buku/Storied_Dishes.pdf>.
- MANNUR Anita (2007), "Culinary Nostalgia: Authenticity, Nationalism, and Diaspora", *MELUS*, 32(4), 11–13.
- SAID Edward (1984), "Reflections on Exile", *Granta*, 13, <<https://granta.com/reflections-on-exile/>>.
- SCHENONE Laura (2008), *The Lost Ravioli Recipes of Hoboken: A Search for Food and Family*, New York: W. W. Norton and Company.
- SERFATY-GARZON Perla (2006), *Enfin chez soi ? Récits féminins de vie et de migration*, Paris: Bayard.
- TOMCZAK Anna Maria (2017), "On Exile, Memory and Food: Yasmin Alibhai-Brown's *The Settler's Cookbook: A Memoir of Love, Migration and Food*", S. Onega, C. del Río & M. Escudero-Alías (eds), *Traumatic Memory and the Ethical, Political and Transhistorical Functions of Literature (Palgrave Studies in Cultural Heritage and Conflict)*, London: Palgrave Macmillan Cham., 229–249, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-55278-1_10>.

NOTES

1. The term *diaspora* was traditionally confined to the archetypal notion of the geographical dispersion of the Jewish people. In the latter half of the twentieth century, a broader definition came to include ethnic communities exiled throughout the world from their place of origin,

either traumatically or voluntarily, and embracing some of the meaning found in terms such as immigrant, expatriate and exile community.

2. Cookbooks are the literary, culinary and moral inspiration for culinary memoirs with their appetizing presentation of recipes and their mission of sharing and transmission.
3. Barthes has written “[...] to the scholar, the subject of food connotes triviality or guilt” (Barthes, 2013: 21).
4. “Deconstructing one’s home requires that there is some hope at least of rebuilding it elsewhere.” (My translation.)
5. Refer to Barthes (2013: 21).
6. Lizzie Black Kander’s *The Settlement Cookbook* (1901) was America’s first ethnic (Jewish-American) cooking collection, written by an immigrant and offering aid in assimilating in the host land. The cookbook gave women the possibility to enhance their food by integrating American ingredients while remaining close to the Jewish tradition. It blurred the boundaries between culinary cultures.

ABSTRACTS

The thread of recipes which in diasporic memoirs ostensibly constitute a vital link with the past, are objects in their own right, vestiges of a family and community heritage whose transcription anchors the memory of exile. This article will consider whether the inclusion of recipes in immigrant stories is a testimony to exile or rather an attempt to assimilate the memory of exile through the materiality of recipes with their inherent capacity to transform the ingredients and the cook in the experience of the immediacy of cooking.

In the context of the narrative, recipes constitute a “fictional” construction of the family myth, while at the same time forming part of the continuum of a wider narrative. As objects rescued from the old world, we will consider whether their inclusion in culinary memoirs is the instrumentalization of a private artefact for literary or even commercial purposes, part of a societal discourse that seeks to shape exile in order to tame it.

The presentation of traditional family recipes, their adaptation to the host country and the juxtaposition of new recipes also offer a personal way of de- and reconstructing exile. Recipes are both private and collective, a birthright to be claimed and shared, caught between ambivalent allegiances to the new world and the old. As a result, transgenerational transmission seems to occur in the public space rather than exclusively within that of the family. The published family recipe becomes an “open source” of culinary knowledge, open also to interpretation, adaptation and, inevitably, corruption. Does the alteration of these sources and culinary gestures undermine the fragile memory of communal exile? In the context of the fluid formations of reconstructions that proliferate around food, particularly in the context of the displacement of exile, does the recipe both construct and erase the memory it carries in autobiographical narratives?

Le fil des recettes, qui dans les mémoires diasporiques constitue ostensiblement un lien vital avec le passé, fait de celles-ci des objets à part entière, vestiges d’un héritage familial et communautaire, dont la transcription ancre la mémoire de l’exil. Cet article interrogera l’inclusion de recettes dans ces récits comme témoignage de l’exil ou plutôt une tentative d’assimiler la mémoire de l’exil par la matérialité des recettes avec leur capacité inhérente à transformer les ingrédients et le cuisinier dans l’expérience de l’immédiateté de la cuisine.

Dans le cadre du récit, les recettes font partie d'une construction « fictive » du mythe familial tout en s'inscrivant dans le continuum d'un récit plus large. En tant qu'objets sauvés de l'ancien monde, on peut se demander si leur inclusion dans les mémoires culinaires est l'instrumentalisation d'un artefact privé à des fins littéraires, voire commerciales, s'inscrivant dans un discours sociétal qui veut façonner l'exil pour l'appivoiser.

La présentation de recettes familiales traditionnelles, leur adaptation au pays d'accueil et la juxtaposition de nouvelles recettes, offrent également une manière personnelle de dé- et de reconstruire l'exil. La recette est à la fois privée et collective, un droit de naissance à revendiquer et à partager, coincée entre les frontières d'appartenances ambivalentes entre l'ancien et le nouveau monde. Par conséquent, la transmission transgénérationnelle semble se produire dans l'espace public plutôt qu'au sein de la famille. La recette familiale publiée devient une « source ouverte » de savoir culinaire, exposée également à l'interprétation, à l'adaptation et, inévitablement, à la corruption. L'altération de ces sources et de ces gestes culinaires porte-t-elle atteinte à la mémoire fragile de l'exil communautaire ? Dans le contexte des formations fluides des reconstructions qui prolifèrent autour de la nourriture, en particulier dans le contexte du déplacement de l'exil, la recette, construit-elle et efface-t-elle, en même temps, la mémoire qu'elle porte dans les récits autobiographiques ?

INDEX

Mots-clés: exil, diaspora, mémoires culinaires, recettes, écrivaines

Keywords: exile, diaspora, culinary memoirs, recipes, women writers

AUTHOR

VIRGINIA TERRY SHERMAN

 <https://idref.fr/244895651>

Univ. Grenoble Alpes, ILCEA4, 38000 Grenoble, France

virginia.sherman@univ-grenoble-alpes.fr

Objets personnels et objets d'art. Les traces de l'exil des femmes de harkis à Lodève

Personal Belongings and Work of Art. Traces of the Exil of Harkis Wives in Lodève

Amandine Peyraud--Mamys

- 1 « Je ne serais pas partie sans mes tapis ! » (Derrieu, 1997 : 14). Dans les années 1980, c'est ainsi qu'une femme de harki¹ et licière à la manufacture de Lodève évoque son départ d'Algérie (1962) avec Bernard Derrieu, auteur d'ouvrages sur l'histoire et le patrimoine lodévois. Comme le note ce dernier, dans l'empressement du départ lié à la fuite d'un climat d'insécurité et de représailles à la fin de la guerre d'indépendance algérienne, emporter des tapis peut paraître étonnant au regard de leurs poids et de leurs dimensions ; l'acte en lui-même révèle l'importance que revêt l'objet pour cette femme. Cet attachement à un objet et à un savoir-faire pratiqué en Algérie est partagé par d'autres femmes de harkis habitant Lodève. Originaires pour la plupart de l'ouest algérien (Tlemcen, Aflou) et de Kabylie (Est algérien), ces femmes pratiquaient le tissage avant l'indépendance. Au moment de partir, l'une emporte avec elle les pièces de son métier à tisser, l'autre un petit coussin à motifs. Arrivées en France, elles sont recrutées en 1963 au sein du camp de Saint-Maurice-l'Ardoise (Gard) pour leur savoir-faire textile. Non loin de là, au château de Lascours, elles tissent alors des tapis dits « algériens » par les autorités dans un atelier fondé par un ancien chef rapatrié de la *Carpet nord-africaine* de Tlemcen. Un an plus tard, cette production se poursuit à Lodève, où l'atelier est transféré et se situe encore aujourd'hui. Pour des raisons économiques, il est rattaché en 1966 au ministère des Affaires culturelles et en particulier au Mobilier national, institution publique chargée de l'ameublement des services officiels de la République française et à la manufacture de la Savonnerie, spécialisée dans le tissage de tapis de velours depuis le xvii^e siècle.
- 2 Tapis tissés en Algérie, tapis dits « algériens » tissés dans les camps français puis à la manufacture, et enfin tapis tissés à domicile à Lodève... D'une certaine manière,

l'histoire de l'exil et de l'installation en France des femmes de harkis peut être appréhendée par la trajectoire algéro-française de ces objets. Dans une histoire générale des harkis encore majoritairement masculine (Moumen, 2014), l'approche par l'objet « tapis » permet de rendre visibles les parcours de ces femmes et de faire émerger une histoire complémentaire de l'exil. De plus, le cas de Lodève est quasiment unique en ce qui concerne le travail collectif des femmes de harkis. Ainsi, l'analyse de l'itinéraire de ces objets, témoins de l'exil et du travail des femmes, offre la possibilité de reconsidérer leur rôle dans le projet de migration et d'installation, mais aussi les imaginaires collectifs qui les confinent à une fonction uniquement domestique et de gardiennes des traditions (Chaïb, 2008).

- 3 Cette approche par l'objet se justifie également par les expériences intimes des personnes concernées et par les initiatives culturelles et mémorielles entreprises localement. D'une part, dans les familles de ces femmes, l'histoire liée à l'engagement ou à l'enrôlement du père pendant la guerre, et au déplacement volontaire ou forcé de la mère, se raconte à demi-mot. Sa transmission prend donc d'autres formes qu'un récit constitué (Lepoutre & Cannodt, 2005 ; Fabbiano, 2009).
- 4 D'autre part, depuis les années 1990 jusqu'en 2024, des acteurs et actrices différents (B. Derrieu, le Mobilier national, les institutions culturelles et l'association M. M. [Mémoires Méditerranée]), investissent l'exposition — par la présentation presque exclusive d'objets d'art et d'objets intimes, sans textes — pour raconter une histoire des femmes de harkis de Lodève.
- 5 Dernièrement en 2024, l'association M. M., réunissant des filles et des petites-filles de harkis ainsi que des amies des anciennes licières, a initié un projet de commémoration des soixante ans de présence des familles d'anciens harkis et de la fondation de la manufacture à Lodève. La manifestation a pris la forme d'un projet culturel interdisciplinaire dans lequel j'ai été impliqué. Au sein de ce programme, deux expositions, dont il sera question dans cet article, ont été présentées en hommage aux femmes de harkis. Toutes deux initiées par cette même association, elles ont mobilisé des acteurs et des actrices variés, des objets différents, dans des lieux distincts, l'une au Cellier des Chanoines, l'autre à la manufacture, et ont tenté de faire se croiser les sphères familiales et collectives.
- 6 Au-delà d'une multiplication et d'une diversification des récits produits sur ces femmes et leurs activités, ces expositions mobilisent l'objet comme expression de l'exil. Cet article propose d'interroger ces pratiques et d'analyser comment l'objet, et particulièrement le tapis, est investi à différentes échelles (familiale, associative, institutionnelle) pour dire l'expérience de l'exil de ces femmes. Après avoir analysé les présences et évocations de l'objet dans les familles, nous verrons la manière dont les mobilisations de l'objet dans une exposition, par une association d'un côté, et par une institution publique de l'autre, rend compte, de différentes façons, d'une expérience « positive » de l'exil ; une approche désormais courante dans les expositions muséales sur les migrations (Wahnich, 2017), mais qui tranche avec les récits mémoriels associatifs et étatiques concernant les harkis. L'article se fonde sur une étude artistique et stylistique des premiers tapis tissés par les femmes de harkis, réalisée dans le cadre d'un master Histoire de l'art à l'École du Louvre (Peyraud--Mamys, 2023) et sur une étude ethnographique menée en 2023 et 2024 au sein d'un master Anthropologie à l'université d'Aix-Marseille (Peyraud--Mamys, 2024). La dernière enquête a été effectuée par observation participante, entretiens semi-directifs, formels et informels

avec des filles (6) et des femmes de harkis (6), mais aussi par mon implication dans l'organisation du projet de commémoration (expositions, tables rondes, lecture théâtralisée). Les noms des personnes avec lesquelles je me suis entretenue ont été anonymisés.

1. Au sein des familles, des objets comme présences d'un passé difficile à raconter

- 7 Dans les familles de harkis, l'histoire de l'enrôlement ou de l'engagement du père pendant la guerre d'indépendance algérienne et de l'exil qui s'en est suivi, a longtemps été passée sous silence par les parents (Hamoumou, 1993). À Lodève, les familles d'anciens harkis ont fait face à une histoire familiale, mais aussi professionnelle méconnue.

1.1. Mémoires du travail et de l'exil, des non-dits et des silences entrelacés

- 8 « Il y a eu beaucoup de non-dits dans ma famille qui ont été des formes de protection mais aussi des obstacles². » Davantage que l'absence de paroles, ce sont des non-dits qui marquent et structurent l'histoire familiale de cette fille de harki, à savoir un propos « implicite, informulé³ ». De la même manière, jusqu'à une période assez récente, le travail des mères à l'atelier de tapis est peu connu des enfants : « Pendant longtemps on savait pas ce qu'elles faisaient, elles pouvaient produire des petits pois ou des tapis, c'était la même chose pour nous, c'était l'usine⁴. »
- 9 Plusieurs éléments peuvent expliquer cette situation que Samira, fille d'un harki et actuelle licière à la manufacture, évoque dans une émission de France Culture : « Ma mère c'était pas quelqu'un qui... j'ai pas eu ces discussions avec elle... et puis je pense que c'était aussi l'époque, c'était pas évident pour tout le monde⁵... »
- 10 Dans un premier temps, elle fait référence à une relation mère-fille marquée par une certaine distance. Ses phrases inachevées expriment effectivement une forme de pudeur et de méconnaissance. Dans les familles de harkis, comme dans d'autres ayant connu l'exil, l'expérience de la migration ne constitue pas nécessairement un souvenir partagé et transmis de manière orale, directe et structurée (Lepoutre & Cannoodt, 2005). La communication verbale ainsi que la « narration mémorielle » entre parents et enfants sont souvent compliqués (Dassié, 2010, citée dans Dassié, 2017). Pour les harkis, cette situation s'explique en partie par le silence dans lequel se sont enfermés les parents, lié à un système de reclassement postcolonial paternaliste et écrasant (Lacoste-Dujardin, 1991). Néanmoins, la communication peut opérer dans ce cas par d'autres formes que le récit, ce que nous verrons. À cela s'ajoute la séparation souvent de mise entre les sphères professionnelle et domestique. Sans doute aussi qu'il n'est pas simple de s'exprimer lorsque l'activité professionnelle est intimement associée à une histoire individuelle et familiale marquée par des conditions de départ et d'accueil difficiles. Hélène Bertheleu (2017) montre qu'en situation de migration, ici contrainte, la prise de parole dépend de l'expérience vécue, et parler peut être considéré par certains et certaines comme une prise de risque. D'une part, la volonté de protéger les enfants du racisme a souvent été un des mobiles à l'absence de paroles des parents.

- 11 D'autre part, la parole se déploie « en temps voulu », à savoir dans un temps et un espace adaptés, permettant à des personnes socialement éloignées de l'énonciation d'un récit sur soi de s'exprimer. Pratique socialement située, plébiscitée par la bourgeoisie (Bourdieu, 1982), faire le récit du passé familial ne constitue pas une habitude pour les femmes de harkis. En effet, les premières années en France ne laissent guère le temps à l'expression. Les femmes sont préoccupées par la survie de leur famille dans les camps, puis par l'installation à Lodève, affairées à leurs occupations tant domestiques que professionnelles.
- 12 Samira poursuit ainsi, parlant de la méconnaissance du travail de sa mère :
- Elle a commencé en 68 je crois... pour nous c'était normal... parce que l'atelier de Lodève ils le valorisaient pas à l'époque donc que... c'était pas un atelier comme à Paris... c'était pas... voilà pour nous c'était normal, c'était un travail, c'est tout... moi je savais pas qu'il y avait une manufacture à Paris... moi je savais pas qu'il y avait une histoire à travers les tapis... je l'ai su plus tard... quand nos mamans elles travaillaient là c'était voilà pour vivre.
- 13 C'est à partir de la construction du nouvel atelier à la fin des années 1980, remplaçant les baraquements militaires dans lesquels il était installé depuis plus de vingt ans, que la manufacture de la Savonnerie commence progressivement à intégrer l'histoire des femmes de harkis à sa narration historique. L'absence de discours de l'institution à ce sujet contribue au silence et explique aussi le flou entourant le travail des mères aux yeux de leurs filles.
- 14 Périodiquement, des chercheurs et des chercheuses en sciences sociales se sont intéressés à cette histoire (Vernay, 1976 ; Derrieu, 1997 ; Roitg, 2006 ; Peyraud--Mamys, 2025) ; certains et certaines ont aussi accompagné des fils et des filles de harkis dans leurs enquêtes familiales. À l'échelle nationale, on assiste en outre dans les années 1980-2000 à une multiplication des livres témoignages écrits par des fils et des filles de harkis à destination d'un public plus large que le cercle familial. Ils visent à combler le manque de paroles des parents (Khemache-Girard, 2012). S'ils prennent une forme écrite, ces récits rendent compte d'une transmission familiale par bribes, qui opère par d'autres moyens qu'un récit constitué (Fabbiano, 2009).

1.2. Une présence du passé dans l'intime

- 15 À Lodève, malgré le sentiment d'un défaut de transmission orale éprouvé par les descendantes, les objets conservés dans les intérieurs familiaux agissent comme une « forme de présence du passé » dans le présent, réelle et métaphorique (Baussant, 2007 : 2). Dans ce contexte, les objets, vecteurs de souvenirs familiaux, semblent dire l'expérience de l'exil, plus que les mots.
- 16 Dans certains intérieurs, les tapis sont disposés au sol, accrochés au mur ou sont sortis à la demande du visiteur. Ces tapis sont issus de contextes de création différents. Emportés d'Algérie en 1962, certains tapis ont permis aux familles de meubler leurs maisons à leur arrivée en France. Plus tard, ils sont rejoints par des tapis rapportés du pays lors de visites rendues à la famille. D'autres encore ont été tissés à Lodève, à la manufacture ou à domicile. L'un a été fabriqué à la manufacture ; très peu sorti, il a été offert par les licières à Khadija au moment de son départ en retraite. L'autre a été réalisé à la maison sur un métier en bois reconstitué à Lodève ; parmi les motifs de losanges et de cœurs, est inséré le mot « Lodève ».

- 17 La présence de ces tapis en contexte domestique manifeste l'attachement des femmes à ces objets, mais aussi leur lien à l'Algérie autant que leur ancrage à Lodève. Les tapis ne sont pas seulement des traces des lieux quittés, perdus, regrettés, ils revêtent une signification supplémentaire, car ils sont aussi associés à l'insertion des femmes dans le tissu local lodévois.
- 18 Indirectement, cette présence imprègne les souvenirs des enfants qui mobilisent ces objets comme jalons de l'histoire familiale. Pour les filles de harkis rencontrées, le tapis fait en effet partie d'un ensemble d'objets constituant un imaginaire culturel algérien, commun aux immigrés algériens (Fabbiano, 2016), invoqué pour raconter leurs mères, leurs tantes et leurs grands-mères.
- 19 Outre les tapis, les souvenirs sont souvent liés à des vêtements portés par les « anciennes ». Ainsi, les petites-filles évoquent-elles leurs grands-mères par leur apparence vestimentaire et notamment par un foulard coloré qu'elles nouaient autour de leurs têtes. D'autres objets d'artisanat inspirent des souvenirs. Leila évoque par exemple sa mère en présentant un grand plat tressé servant à disposer les fruits secs ou le plat de couscous pendant le Ramadan. Cet ustensile, décliné en plastique et en céramique, est très important pour sa mère et sa grand-mère, explique-t-elle, car il rappelle l'Algérie, plus précisément « l'odeur de l'Algérie » dit-elle en arabe. Ainsi, l'évocation de ces objets rappelle le lien entretenu par les anciennes à l'Algérie et constitue pour les plus jeunes un point d'attachement et d'attache à cette histoire algéro-française.
- 20 Nadia présente quant à elle un ensemble d'objets qui s'apparente à une « reconstitution » des pratiques culturelles de sa mère et de sa grand-mère⁶ : un parfum *Patchouli* que « toutes les femmes portaient, elles sentaient fort », une derbouka en métal « pour le côté festif de la culture », une plume de paon, « il y en avait beaucoup dans les maisons », un poudrier métallique « pour se maquiller les yeux », un *meswek* « pour se colorer les lèvres », un collier de perles blanches « ramené de la Mecque », trois livres de cuisine « qui représentent les trois générations : *La gastronomie algérienne*, ma grand-mère, *La bonne pâtisserie*, ma mère et *Tout sur le couscous*, moi » et une petite figurine de la tour Eiffel « parce que sans Paris on ne serait rien ». Dans ces évocations d'ordre culturel et genré, transparait leur rôle de « porteuse[s] de l'héritage culturel » (Khemache-Girard, 2009 : 220), et donc également les liens conservés avec l'Algérie qui sont autant de traces de l'exil des familles.
- 21 De plus, ces souvenirs, liés pourtant à des moments familiaux vécus séparément, parlent à toutes. À l'évocation du parfum *Patchouli*, les yeux se plissent et les sourires se dessinent sur les visages des filles de harkis. L'une d'entre elles lâche : « Ça c'est l'usine de tapis ! » En l'absence de mots, les objets sont les véhicules de souvenirs intimes et sensoriels de l'exil communs au groupe. En 2024, les objets présentés dans deux expositions à Lodève ont également été les relais de souvenirs liés à l'Algérie et à l'atelier.

2. Exposer des objets intimes ou construire des références communes

- 22 Lorsque le cadre de la famille est tapissé de non-dits, comment évoquer l'histoire des femmes de harkis dans l'espace public ? Depuis les années 1990, des initiatives

culturelles sont portées par le Comité intercantonal d’animation du Lodévois-Larzac, et particulièrement par l’un de ses animateurs, Bernard Derrieu. L’objectif est alors de valoriser les productions culturelles des familles de harkis (tapis et vaisselles rapportés d’Algérie) et de leur accorder ainsi une place au sein de l’espace social et public français⁷. Ces objets sont présentés en tant qu’objets culturels ; dans le sens d’une affiliation à un groupe culturel, ici algérien. À partir des années 2010, une partie du groupe social des harkis, en collaboration avec Bernard Derrieu, puis l’association M. M., s’emparent de l’exposition comme média privilégié pour aborder les mémoires de l’exil et de ses implications. Les expositions commencent à être organisées selon le calendrier des commémorations locales et nationales des harkis et les objets sont envisagés comme supports pour raviver des souvenirs. Ces initiatives à vocation mémorielle prennent la forme de manifestations culturelles incluant des expositions, des représentations théâtrales, des projections et des concerts. Elles s’appuient sur des objets personnels appartenant aux familles, mais aussi sur des objets culturels conservés au Mobilier national.

2.1. Une approche sensible par l’objet

- 23 Les anthropologues et les sociologues, les historiennes et les historiens se sont intéressés à la question de l’évocation et de la monstration de l’exil, de ses souffrances et de ses conséquences (Wahnich, 2005 ; Becker & Debary, 2012). Ils montrent l’importance accordée par les musées depuis les années 2000 à l’approche sensible – à comprendre tant comme les dispositifs artistiques déployés que comme l’attention portée aux émotions développées par les publics – dans le processus de transmission des histoires douloureuses.
- 24 S’inscrivant dans un tissu mémoriel riche et ancien, précédemment analysé (Peyraud--Mamys, 2025), l’association M. M. s’est constituée en 2018. Sa fondatrice, Lyna, fille d’un harki et déléguée au tourisme et au musée, réunit périodiquement des personnes concernées par la transmission de l’histoire des harkis et de leurs femmes.
- 25 Les projets sont organisés en fonction du calendrier local ou national de commémoration des harkis. Ils n’ont cependant pas pour objectif premier de célébrer les pères, anciens soldats, mais les parcours de leurs femmes. Ils se fondent sur l’idée de l’objet comme outil de transmission d’une histoire difficile. Pour la fondatrice de l’association, l’approche par l’objet et par le tissage en l’occurrence, permet d’affecter « positivement » l’histoire des femmes de harkis : « C’est un des rares exemples où l’intégration a plutôt bien fonctionné grâce à leur savoir-faire, même si j’ai découvert en parlant aux femmes que c’était pas si simple au quotidien. Mais il faut en parler quand ça fonctionne ! Ça permet de parler d’autres choses que des larmes et du déracinement⁸. » En ce sens, l’association lodévoise fait un pas de côté par rapport au mouvement associatif harki, dont les dynamiques sont marquées par « les thèmes récurrents de la mémoire et de l’identité collective harkie : “engagement”, “rapatriement”, conditions d’installation en France et remémoration de scènes de vie quotidienne dans les camps, déchirure et quête identitaire, devoir d’histoire » (Fabbiano, 2007 : 105). Ces problématiques rejoignent les orientations de la politique mémorielle étatique concernant les harkis, qui, depuis les années 2000 et particulièrement en 2021⁹, est marquée par les questions d’indemnisations et de

reconnaissance officielle de l'histoire des harkis comme des soldats ayant combattu pour la France.

- 26 Fondée sur la présentation des objets des femmes, l'initiative de l'association lodévoise permet de dépasser une mémoire harkie masculine structurée autour du fait combattant, mais aussi d'envisager individuellement les histoires des femmes, sans les considérer uniquement à partir de leur rôle dans la famille ou des récits de leurs enfants (Moumen, 2014).
- 27 Dans ces expositions destinées au groupe social des harkis et aux habitants et habitantes de Lodève, l'objet est considéré du point de vue de sa force évocatrice, tant matérielle que visuelle, dont la présence dans un dispositif muséographique public permet de faire jaillir des souvenirs passés à ceux qui les partagent. De plus, le choix de l'exposition comme média est justifié par la nécessité de rendre accessible les propositions de l'association ; la plupart des femmes de harkis étant analphabètes : « Un film, une exposition c'est plus simple, c'est quelque chose que les femmes pourront regarder. Un livre, elles ne le feuilletteront pas¹⁰. »
- 28 Au-delà des mots qui sont rares, les objets semblent être les seules traces mobilisables pour montrer les expériences de l'exil, tant du départ que celles de l'implantation à Lodève.

2.2. Une exposition d'objets personnels et d'œuvres d'art

- 29 En 2024, l'association M. M. a réuni un groupe d'une dizaine de personnes, constitué majoritairement de filles et de petites-filles de harkis, mais aussi d'amies de licieres de l'atelier de Lodève ; nées et habitant à Lodève ou ses environs, âgées de 30 à 50 ans. À partir de septembre, elle a inauguré un temps de commémoration des soixante ans de présence des familles d'anciens harkis à Lodève et de l'ouverture de la manufacture de tapis. Focalisé sur la présence des familles à Lodève, l'objectif du projet est de rendre hommage aux femmes, employées ou non à la manufacture, et ce, par le travail (domestique et professionnel) réalisé depuis leur arrivée en France : « l'association [...] souhaite commémorer la présence pérenne des familles d'anciens harkis à Lodève et honorer l'ouvrage de ces femmes, tisseuses de tapis, de liens familiaux et sociétaux¹¹. » Le projet ne se focalise pas sur le départ d'Algérie et la rupture qu'il a constitué, comme c'est souvent le cas dans les initiatives mémorielles portées par les pieds-noirs (Baussant, 2006) et le mouvement associatif harki. Il se concentre sur la présence et les activités des femmes en France.
- 30 Pour ce faire, l'association a imaginé un programme culturel interdisciplinaire, incluant expositions, conférences, lecture théâtralisée, projections cinéma, visites et marquages urbains ; associant artistes (peintres, metteure en scène), chercheuses et chercheurs, licieres de la manufacture, filles et petites-filles de harkis, mais aussi le Mobilier national. Dans cet article, nous porterons notre attention sur les deux expositions présentées à cette occasion à Lodève : l'une au Cellier des Chanoines, l'autre à la manufacture.
- 31 La première exposition, *Les Courageuses*, est présentée au Cellier des Chanoines, un espace d'exposition situé dans le centre-ville de Lodève. Le titre est manifestement le produit du regard porté par les filles sur leurs mères : « Franchement elles ont été courageuses, je pense qu'on n'aura pas fait la moitié de ce qu'elles ont fait... Entre le travail à l'atelier, à la maison... et puis le mari et les enfants¹² ! » À la différence des

hommes, le courage des femmes de harkis n'est pas considéré comme un service rendu à la patrie, mais à la famille et au groupe.

- 32 Annoncé dès la première vitrine présentant trois bouteilles contenant de la terre de Sabra (wilaya de Tlemcen, Algérie), de Rivesaltes (Occitanie) et de la Cité de la Gare (Lodève), le sujet de l'exposition porte sur la trajectoire des femmes de harkis, depuis leur départ d'Algérie en 1962, le passage par les camps jusqu'à leur installation à Lodève, notamment à la Cité de la Gare, construite par la Société nationale de construction pour les travailleurs algériens (SONACOTRA) pour les loger, et leur embauche pour certaines à la manufacture de tapis. Les objets mobilisés sont issus de collectes participatives réalisées dans les familles ou prêtés par la manufacture. Ce sont donc en majorité des objets personnels et du quotidien (vêtements, bijoux, tapis) et des objets professionnels (broche, ciseaux, laine, papier millimétré). L'exposition se déploie en quatre parties : histoire, gestes de la main (quotidien, tissage, intimité), Cité de la Gare, et ouverture sur des œuvres d'art contemporain réalisées pour cet hommage. L'exposition prend donc le parti d'aborder conjointement les questions de la famille, du travail et de la culture d'origine, thématiques longtemps traitées séparément ou absentes des études sur les migrations (Chaïb, 2007).
- 33 Privilégiant une approche sensorielle, intime et immersive, toute volonté didactique est absente de l'exposition. Elle interpelle tous les sens à partir d'une diversité de médias : photographies d'archives historiques et individuelles, presse, peintures, tapis, objets du quotidien, dispositif immersif, et donne délibérément peu de place à l'écrit. Le seul texte proposé est introductif, en début de parcours. Le point culminant de l'exposition comme expérience du passé est la reconstitution grandeur nature d'un salon des années 1960 d'une famille d'un harki habitant à la Cité de la Gare. Tous les objets sont présents : canapé, tapis, couvertures, tableau animalier, rideaux aux couleurs acidulées. Cet espace immersif mise sur le potentiel évocateur de la cité, lieu fédérateur de l'exil, aujourd'hui détruit, dans lequel vivait au départ la majorité des femmes tissant à l'atelier, mais aussi celles n'exerçant pas de travail rémunéré.
- 34 Ainsi, l'exposition repose sur les évocations du passé permises à partir des objets présentés. Elle fait une place importante aux souvenirs et aux émotions qu'ils suscitent et aux idées qu'ils suggèrent aux publics qui les connaissent (Dassié, 2017). Les publics visés par l'exposition sont donc, en premier lieu, des personnes issues du groupe social des harkis de Lodève et des personnes extérieures connaissant l'histoire, de façon à être en mesure d'assurer une médiation orale entre l'objet et le visiteur. Elle n'a pas pour vocation première de toucher un public plus large que le cercle local. L'exposition, souvent visitée en famille, a été en effet le théâtre de nombreuses discussions et explications à propos des objets exposés.
- 35 De fait, elle opère non pas comme la transmission de connaissances théoriques et historiques concernant l'histoire des femmes de harkis de Lodève, mais comme support de transmission des expériences passées, et facilite la construction de souvenirs communs. Pour les personnes concernées, elle agit comme une réactivation de souvenirs perçus aujourd'hui comme heureux et partagés — malgré la relégation à l'entrée de la ville — liés à un moment collectif marqué par l'entraide entre les familles.

2.3. Une construction collective « positive » de l'exil ?

- 36 À quelques exceptions notables comme les photographies des camps, les objets présentés dans l'exposition véhiculent le caractère « positif » de l'exil, à savoir le maintien de la vie en collectivité et des modes de vie, ainsi que l'embauche des femmes dans un domaine artisanal aujourd'hui reconnu d'excellence.
- 37 Comme le souligne Sophie Wahnich pour les expositions ayant pour sujet les migrations, « les traces du négatif » (2017 : 119) sont peu présentes dans les musées. Une des raisons, dans le cas des femmes de harkis, est le manque d'objets pour montrer cet aspect de l'exil et la réticence aussi à l'évoquer. En effet, quels objets mobiliser pour évoquer une violence qui fut, et est encore, physique, verbale et psychique ? À cela s'ajoute la difficulté pour les personnes concernées à évoquer les événements douloureux de l'exil. Les filles de harkis parlent difficilement des souvenirs « négatifs » liés à l'exil de leurs mères. Elles paraissent d'emblée refuser la charge négative de cette histoire par autocensure, craignant d'être considérées comme revendicatrices, ou par refus de se positionner comme victimes. Les femmes de harkis ne s'épanchent pas non plus sur la question, elles l'évoquent en entretien plus directement par des pleurs ou la répétition du terme souffrance.
- 38 Finalement, plus que de transmettre une histoire douloureuse de l'exil par la culture, cette exposition choisit de transmettre une histoire de l'exil réduite à ces moments joyeux, les éléments conflictuels et difficiles en étant écartés. La seconde exposition réalisée à la manufacture est différente par son propos et les objets présentés, bien qu'elle contribue elle aussi, d'une autre manière, à transformer l'exil en expérience « positive ».

3. L'exil comme circulation des femmes et des pratiques artistiques

- 39 La rencontre matérielle avec l'objet est l'un des enjeux des expositions dans les institutions culturelles. C'est le cas dans l'exposition *Aux origines de la manufacture de la Savonnerie de Lodève : tapis « algériens », de style et contemporains* présentée à la manufacture de Lodève en parallèle de celle du Cellier des Chanoines.

3.1. Une exposition de tapis « algériens », de style et contemporains

- 40 Le projet tire son origine de la rencontre que j'ai réalisée en 2023 avec la fondatrice de l'association M. M. au moment où je réalisais des recherches sur les premiers tapis tissés à Lascours et à Lodève (1963-1966) par les femmes de harkis. Ce travail a mis au jour une collection méconnue de l'institution et du groupe social des harkis et a permis une meilleure documentation, conservation et restauration des objets. À l'initiative de l'association, une quinzaine de tapis a été présentée dans une exposition conçue en collaboration avec le Mobilier national (son président, le service de la recherche et de la conservation, les licières et liciers de la manufacture) qui assure la conservation de ces objets.
- 41 Le titre de l'exposition en donne la teneur. Cette dernière revient sur les premiers instants de la fondation de l'atelier (1963-1966), avant la mise sous tutelle du ministère

des Affaires culturelles et du Mobilier national en 1966. Soixante ans après la fondation de l'atelier à Lodève en 1964, elle propose aux familles d'anciennes licières et aux publics locaux de découvrir les premiers tapis tissés par ces femmes, ces tapis dits « algériens » par l'institution et les pouvoirs publics des années 1960 en raison de la généalogie algérienne de l'atelier et de leur esthétique. Conservés au Mobilier national, institution publique ayant pour mission l'ameublement des services de la République française, ces biens font partie du patrimoine mobilier de l'État et sont à la fois des objets d'art et des objets en usage. Longtemps confinés aux réserves, ces tapis au nombre d'une soixantaine, ont peu été exposés depuis leur inscription à l'inventaire de l'institution en 1966 ; deux sont présentés pour la première fois dans une exposition au domaine départemental de Pierresvives en 2019¹³.

- 42 La sélection des tapis a été réalisée en concertation avec la cheffe d'atelier, la conservatrice en charge de la collection et la fondatrice de l'association. Elle s'est concentrée sur des objets tissés à Lascours et à Lodève entre 1964 et 1966, puis dans les années 1980-1990. En outre, une attention particulière a été portée à la présentation d'objets dont les noms des licières sont connus.
- 43 Les tapis retenus sont de formats variés et ornés de motifs singuliers permettant de rendre compte de la diversité des premières productions tout en conservant une harmonie chromatique générale. Un tapis en particulier a revêtu un intérêt et une importance pour la fondatrice de l'association et moi-même. Il s'agit d'un tapis tissé par les femmes de harkis au château de Lascours dans lequel était installé l'atelier de tapis près du camp de Saint-Maurice-l'Ardoise. Si les licières ayant tissé ce tapis sont aujourd'hui encore inconnues, l'objet revêt une symbolique spécifique tant il évoque deux aspects importants de l'exil : le passage par les camps et le reclassement dans l'artisanat. Tissé dans un contexte de relégation et d'encadrement militaire, ce tapis uni bleu correspond à la première période de l'atelier (1963-1966) marquée d'une part, par des tentatives de réadaptation des motifs, des formes et des couleurs issus du répertoire nord-africain, et d'autre part, par une production à la chaîne destinée à la vente, comme en témoigne les dimensions de l'objet (1,33 x 0,75 m). Ce dernier permet aussi de préciser l'histoire de la fondation de l'atelier, liée à deux lieux et trois dates : Lascours (1963), Lodève (1964 et 1966).
- 44 La majorité des objets présentés est issue du début des années 1960, mais l'exposition propose également une ouverture aux années suivant la mise sous tutelle du Mobilier national, principalement les années 1980-1990 — un seul tapis est daté de 1967 — et donc aux copies de tapis de style¹⁴ et aux tapis d'artistes¹⁵ tissés pendant cette période, et ce, jusqu'à aujourd'hui.
- 45 Si le propos de l'exposition semble focalisé sur l'histoire de l'institution, la scénographie rappelle qu'elle s'inscrit pleinement dans la volonté de mettre en valeur tout autant les premières productions que les anciennes licières de la manufacture. Cet hommage s'exprime par la présentation des premiers tapis, mais aussi par l'attention portée à restituer, sur les cartels, les noms des licières quand ils sont connus. Enfin, l'affichage d'anciennes photographies représentant les femmes de harkis en train de tisser contribue à cette valorisation, notamment l'une d'elles qui introduit l'exposition et dont le format est particulièrement imposant (2 x 2 m).

3.2. Une approche artistique et didactique de l'exil

- 46 À l'approche intime et expérientielle privilégiée par l'exposition au Cellier des Chanoines, l'exposition de la manufacture propose un parcours didactique, tant historique qu'artistique, destiné aux premières licières et à leurs enfants, mais aussi aux habitants et habitantes de Lodève. La scénographie a été pensée en effet dans une approche dite pédagogique ; les tapis les plus anciens (années 1960) étant présentés dans une pièce séparée des tapis récents (années 1980-1990). De plus, les textes des trois panneaux explicatifs s'appliquent à retracer la trajectoire tant algérienne que française des femmes et des tapis, et éclairent les techniques et les motifs utilisés pour leur tissage. Présentée au sein de la manufacture, cette exposition se fonde sur la seule présentation de tapis et place le savoir-faire au centre de son discours. Ces tapis permettent d'évoquer l'histoire de l'exil des femmes en lien avec leur parcours professionnel au sein de l'institution.
- 47 Ainsi, l'approche par le tapis, tant comme objet esthétique que comme trace matérielle du passé, permet d'évoquer la pratique du tissage en Algérie au XIX^e siècle et les premiers moments de l'exil en France marqués par la fondation d'un premier atelier à Lascours, puis dans des baraquements militaires à Lodève démontés en 1987. L'exposition développe l'idée d'une circulation des femmes, des objets, des techniques et des motifs entre l'Algérie et la France et souligne les apports et les adaptations des motifs et des savoir-faire réalisés par ces femmes en situation d'exil. Elle favorise de fait une lecture de l'exil par la circulation qui laisse de côté les expériences douloureuses individuelles, atténuant notamment les souffrances liées au départ et aux conditions de vie en France.
- 48 Aussi, elle réinscrit l'histoire de l'atelier de Lodève dans un espace-temps plus large, celui de l'Algérie coloniale d'une part, et celui du reclassement post-colonial d'autre part. Elle interroge finalement l'héritage algérien de la manufacture et permet d'en repenser l'histoire en incluant celle des femmes de harkis.
- 49 Pour conclure, l'approche par l'objet « tapis » permet de faire émerger une histoire complémentaire de l'exil des harkis, celle de leurs femmes, et d'interroger la construction genrée de la mémoire et de l'identité harkie. Le manque de récits intimes et l'absence de récits collectifs locaux constitués, donnent à ces objets une importance particulière, tant pour l'évocation des souvenirs familiaux que dans les initiatives mémorielles et culturelles locales. L'objet, et particulièrement le tapis, se trouve être en effet la trace et le vecteur de la trajectoire des femmes de harkis de Lodève, et ce, à toutes les échelles, familiales, associatives et institutionnelles.
- 50 Présentées dans l'espace public, ces approches intimes, mémorielles et culturelles de leur histoire, et les récits qui sont produits, ne se posent pas en concurrence. Dans leur organisation même, les deux expositions dont il est question dans cet article, privilégient le dispositif de la collaboration entre une association et une institution autour desquelles gravitent des acteurs et des actrices variés. Elles rendent compte différemment de l'exil en fonction des lieux investis et des objets mobilisés, et font exister de façon concomitante les identités de ces femmes : mères, femmes de harkis, licières de la manufacture. Ces expositions ont néanmoins toutes en commun de mobiliser des objets en correspondance avec les aspects positifs de l'exil, contrastant avec les discours des associations de harkis fortement marqués par les questions de réparation et un sentiment continu de dette de l'État.

- 51 Les entreprises mémorielles locales menées depuis les années 2010 par une partie du groupe social des harkis ont abouti *in fine* à la fixation d'une manière de transmettre l'histoire des femmes de harkis par l'objet, la monstration dans l'espace public et la mobilisation d'actrices et d'acteurs issus d'horizons différents. Cette transmission opère par le biais du collectif, capable de faire exister des expériences intimes confinées jusque-là à l'individualité des ressentiments. Restent à explorer les effets de ces initiatives publiques sur les modalités de la transmission des expériences du passé en contexte familial.

BIBLIOGRAPHIE

- ABDELLATIF Saliha (1990), *Un isolat contemporain : les Français-musulmans*, Paris : Ministère de la Culture.
- BAUSSANT Michèle (2006), « Exils et construction de la mémoire généalogique : l'exemple des pieds-noirs », *Pôle Sud*, 24(1), 29-44, <<https://doi.org/10.3917/psud.024.0029>>.
- BAUSSANT Michèle (2007), « Penser les mémoires », *Ethnologie française*, 37(3), 389-394, <<https://doi.org/10.3917/ethn.073.0389>>.
- BECKER Annette & DEBARY Octave (2012), *Montrer les violences extrêmes : théoriser, créer, historiciser, muséographier*, Grane, Italie : Creaphis éditions.
- BERTHELEU Hélène (2017), « Reconnaissances situées et pluralisation du "nous". Effets et portée des mémoires des migrations », *Communications*, 100(1), 151-163, <<https://doi.org/10.3917/commu.100.0151>>.
- BOURDIEU Pierre (1982), *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard.
- CHAÏB Sabah (2007), « Femmes immigrées. Entre méconnaissance et (re)connaissance », *Diversité*, 149(1), 63-70, <<https://doi.org/10.3406/diver.2007.8420>>.
- CHAÏB Sabah (2008), « Femmes immigrées et travail salarié », *Les cahiers du CEDREF (Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes)*, 16, 209-229, <<https://doi.org/10.4000/cedref.587>>.
- DASSIÉ Véronique (2017), « Témoignage, forme mémorielle et narration spatiale : l'exemple d'une exposition sur les migrations », *Scrittura migranti: rivista di scambi interculturali*, 11, 15-35, <<https://doi.org/10.1400/268239>>.
- DERRIEU Bernard (1997), *Tapis d'Algérie en lodévois : héritage d'un art populaire*, Pézenas, France : Domens.
- FABBIANO Giulia (2007), « Écritures mémorielles et crise de la représentation : les écrivains descendants de harkis », *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, 7, 103-116, <<https://doi.org/10.4000/amnis.831>>.
- FABBIANO Giulia (2009), « Mémoires familiales en question », *Revue Projet*, 311(4), 49-57, <<https://doi.org/10.3917/pro.311.0049>>.

- FABBIANO Giulia (2016), *Héritier 1962. Harkis et immigrés algériens à l'épreuve des appartenances nationales*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre.
- HAMOUMOU Mohand (1993), *Et ils sont devenus harkis*, Paris : Fayard.
- KHEMACHE-GIRARD Katia (2009), « Les femmes harkies d'Aquitaine », *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, 15(1), 215-224, <<https://doi.org/10.3406/rhbg.2009.1079>>.
- KHEMACHE-GIRARD Katia (2012), « La question harkie en France : entre déni historique et éruption mémorielle », *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, 134(8), 129-141, <www.persee.fr/doc/acths_1764-7355_2012_act_134_8_2187>.
- LACOSTE-DUJARDIN Camille (1991), « Des filles et leurs parents maghrébins immigrés », *Diversité*, 84(1), 120-132, <<https://doi.org/10.3406/diver.1991.7244>>.
- LEPOUTRE David & CANNODT Isabelle (2005), *Souvenirs de familles immigrées*, Paris : Odile Jacob.
- MOUMEN Abderahmen (2010), « De l'Algérie à la France. Les conditions de départ et d'accueil des rapatriés, pieds-noirs et harkis en 1962 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 99(3), 60-68, <<https://doi.org/10.3917/mate.099.0060>>.
- MOUMEN Abderahmen (2014), « Femmes et filles de harkis, une nouvelle histoire à visiter », M. Bayard & Y. Papin-Drastik (dir.), *Lodève et la manufacture de la Savonnerie : une histoire à partager*, Paris : Mare & Martin, 21-27.
- PEYRAUD--MAMYS Amandine (2023), *Ni de France ni d'Algérie. Les premiers tapis (1963-1966) tissés par les femmes de harkis à l'atelier de Lodève et conservés au Mobilier national* (mémoire de master), École du Louvre, Paris.
- PEYRAUD--MAMYS Amandine (2024), *Femmes de harkis et licières de la manufacture de Lodève : des mémoires entrelacées* (mémoire de master), Aix-Marseille Université.
- PEYRAUD--MAMYS Amandine (2025), « Déclassement ordinaire et investissements d'objets fantômes. Les "tapis blancs" tissés par les femmes de harkis à la manufacture de Lodève (1963-1966) », *Ethnologie française*, 55(1), 55-67, <<https://doi.org/10.3917/ethn.251.0055>>.
- ROITG Magali (2006), « Campagne Lodève » : *Campagne de recherche et d'acquisition autour de l'histoire de l'Atelier de Savonnerie des Manufactures nationales de Lodève*, Mucem.
- VERNAVY Denise (1976), *Un regroupement de Français musulmans : l'atelier de tissage de Lodève* (mémoire de master), École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- WAHNICH Sophie (2005), « Les musées d'histoire du xx^e siècle en Europe », *Études*, 403(78), 29-41.
- WAHNICH Sophie (2017), « L'immigration produit du patrimoine négatif. Le rôle du musée », *Communications*, 100(1), 19-35, <<https://doi.org/10.3917/commu.100.0119>>.

NOTES

1. À l'origine, le terme « harki » est formé pour désigner la formation supplétive la plus importante des soldats nord-africains ayant combattu aux côtés de la France pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962). Il est aujourd'hui utilisé comme marqueur identitaire par les femmes, les filles et les fils de harkis (Fabbiano, 2016). À la suite des accords d'Évian (1962), une partie des harkis fuit l'Algérie, avec ou sans leur famille, afin d'échapper à la vindicte populaire et au climat d'insécurité. Si certains sont « rapatriés » officiellement par l'État français, pour la plupart, il s'agit d'une « migration politique sous contrainte » presque

clandestine et réalisée à leurs frais avec le soutien des réservistes de l'armée (Moumen, 2010). À leur arrivée en France, ils sont pris en charge par le ministère des Armées dans des camps militaires de transit dont l'objectif est l'hébergement temporaire et le tri des arrivants, mais qui se transforment rapidement en lieux d'hébergement durable (Abdellatif, 1990). Les derniers camps de harkis sont démantelés à la fin des années 1970.

2. Atelier d'écriture du 12 mai 2024. Houria, fille d'un harki et d'une licière ayant travaillé à la manufacture de Lodève.

3. Définition du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL).

4. Entretien avec Lyna, fille d'un harki, fondatrice de l'association M. M., 20 novembre 2023. Ses tantes ont travaillé à la manufacture de Lodève.

5. Podcast *Une histoire particulière*, série « Histoire de fils », épisode 1/2 : Tapissière de la République, France Culture, première diffusion le 9 décembre 2017 [en ligne].

6. Atelier d'écriture du 28 avril 2024. Nadia, fille d'un harki et d'une licière ayant travaillé à la manufacture de Lodève.

7. Archives privées de Bernard Derrieu.

8. Entretien avec Lyna, *op. cit.*, 20 novembre 2023.

9. Le 21 septembre 2021, le président de la République Emmanuel Macron a reconnu la dette de la France envers les harkis et leurs familles. Par la suite, la loi du 23 février 2022 a été votée portant reconnaissance de la Nation envers les harkis et les autres personnes rapatriées d'Algérie anciennement de statut civil de droit local et réparation des préjudices subis par ceux-ci et leurs familles du fait de l'indignité de leurs conditions d'accueil et de vie dans certaines structures sur le territoire français. Dans ce contexte, la Commission nationale indépendante des Harkis a été chargée des questions de reconnaissance et de réparations financières.

10. Entretien avec Lyna, fille d'un harki, fondatrice de l'association M. M., 12 février 2024. Ses tantes ont travaillé à la manufacture de Lodève.

11. Programme de la commémoration des soixante ans de présence des anciens harkis et de leurs familles et de la fondation de la manufacture à Lodève, 2024, éditorial.

12. Atelier d'écriture du 28 avril 2024. Nadia, fille d'un harki et d'une licière ayant travaillé à la manufacture de Lodève.

13. *Tapis d'exception. La Savonnerie de Lodève s'expose à Pierresvives*, Domaine départemental, Montpellier, du 18 septembre 2019 au 18 janvier 2020 ; commissariat général de l'exposition du Conseil départemental de l'Hérault, Mobilier national.

14. Reproductions à l'identique de tapis de style Louis XIV et Empire.

15. Tapis tissés d'après des cartons d'artistes contemporains.

RÉSUMÉS

Alors que les mots et les récits familiaux constitués manquent pour raconter l'exil des femmes de harkis à Lodève, l'article prend pour point de départ une approche par l'objet et cherche à comprendre comment se transmet l'histoire de ces femmes à différentes échelles (familles, association, institution) et par d'autres formes que les formes orales ou écrites. À l'initiative d'acteurs et d'actrices variés, des expositions d'objets personnels et d'objets d'art, quasiment sans textes, font émerger une diversité de discours dans l'espace public. Sans s'entrechoquer, ils

rendent compte de la polysémie des objets, de la pluralité des identités des femmes de harkis, et interrogent la construction d'un récit collectif complémentaire à l'histoire générale des harkis.

While there is a lack of words and constituted familial narratives to tell the story of the exile of harkis wives to Lodève, this article takes as its starting point an object-based approach and seeks to understand how this story is passed on at different scales (families, association, institution) and in other ways than oral or written forms. This diversity of narratives, which emerge from exhibitions and concomitantly, far from clashing, reflects the plurality of harkis wives's identities and questions the construction of a collective narrative complementary to the history of the harkis.

INDEX

Mots-clés : exil, objet, transmission, femmes de harkis

Keywords : exil, object, transmission, harkis wives

AUTEUR

AMANDINE PEYRAUD--MAMYS

 <https://idref.fr/278434576>

Diplômée d'un master Histoire de l'art (École du Louvre) et Anthropologie (Aix-Marseille Université)

amandine.peyraud-mamys@etu.univ-amu.fr

Préserver l'héritage : récits mémoriels et mémoire collective dans la diaspora républicaine espagnole

Preserving Heritage: Memorial Narratives and Collective Memory in the Spanish Republican Diaspora

Olivia Salmon Monviola

1. Introduction

- 1 Le cadre de notre analyse s'étend de la guerre d'Espagne à l'exode massif qui a suivi, puis à l'exil des réfugiés, un exil sans retour immédiat qui s'est finalement prolongé sur plus de quarante ans, longtemps entretenu par l'illusion d'un retour possible. Nous incluons également la période contemporaine, marquée par les enjeux liés à la mémoire. La diaspora espagnole porte en elle un riche patrimoine mémoriel qu'il est essentiel de sauvegarder, non seulement pour assurer la transmission familiale et collective, mais aussi pour nourrir de nouvelles perspectives et approches historiographiques.
- 2 Les enjeux mémoriels actuels sont indissociables des relectures contemporaines de l'histoire des réfugiés espagnols. Longtemps, la recherche sur les premières années de l'exil est restée lacunaire (Dreyfus-Armand, 1992). Ce n'est qu'avec l'émergence de travaux pionniers menés notamment par cette historienne aux côtés d'Émile Témime (Dreyfus-Armand & Témime, 1995), ou encore par Denis Peschanski sur les camps d'internement français (Peschanski, 2000), que la *Retirada* a fait l'objet d'études approfondies. Par la suite, des recherches plus récentes sur la mémoire de l'exil républicain espagnol (Dreyfus-Armand, 2016, 2018) ont permis de mieux cerner la spécificité de cet exil. Aujourd'hui, les études accordent une attention croissante aux particularités de l'exil espagnol, notamment à travers les approches de genre, comme

en témoigne le travail de Maëlle Maugendre sur les femmes réfugiées en France (Maugendre, 2019), ainsi qu'à travers des perspectives locales (Moiron, 2014 ; Parello, 2011).

- 3 La mémoire collective de la diaspora espagnole demeure fragile, car elle dépend de la transmission des expériences et des récits au sein des familles et des associations, alors même que les témoins directs disparaissent progressivement. Cette fragilité rend d'autant plus essentielle la préservation de cette mémoire et le développement des études qui permettent de la documenter, de la transmettre et de lui donner une place reconnue dans l'histoire partagée. Les travaux majeurs d'Alicia Alted (Alted Vigil & Bermejo, 1997 ; Alted Vigil, 2012 ; Alted Vigil & Taillot, 2022) constituent une référence incontournable pour l'analyse des témoignages individuels dans l'histoire de l'exil espagnol. On peut également mentionner le projet CAREXIL-FR¹, qui met en valeur l'étude des lettres écrites par des réfugié·e·s espagnol·e·s anonymes et offre ainsi un point de vue issu du peuple espagnol sur l'expérience de l'exil.
- 4 Dans le cadre de cet article, nous avons adopté une approche méthodologique centrée sur l'analyse des ego-documents, tels que journaux intimes, lettres et récits autobiographiques. Cette démarche s'inscrit dans une perspective microhistorique (Ginzburg, 2022), permettant d'explorer l'histoire sociale à travers des expériences singulières. L'étude de ces écrits de soi éclaire la manière dont la mémoire individuelle s'articule à la mémoire collective, tout en révélant les mécanismes de transmission intergénérationnelle. Dans le contexte particulier des familles de réfugiés espagnols, ces sources apparaissent comme des vecteurs essentiels pour combler une béance mémorielle intrafamiliale, souvent due aux silences imposés par les traumatismes de la guerre et de l'exil. Lorsque l'histoire officielle laisse des zones d'ombre, ces documents permettent de restaurer la continuité du récit familial et participent à un processus de réparation, tant sur le plan du trauma individuel que de l'identité collective, en proposant un espace de reconnaissance aux voix longtemps marginalisées.
- 5 Nous considérons ainsi les témoignages écrits comme une source indispensable pour examiner la complexité des enjeux mémoriels, qu'ils soient individuels, intrafamiliaux ou collectifs. Dans une perspective d'histoire sociale, la dimension subjective inhérente aux ego-documents permet de révéler les espaces intimes où s'articulent expériences individuelles (« je ») et collectives (« nous ») au sein des représentations sociales (« ils »).
- 6 Pour mener à bien cette recherche, nous avons sélectionné huit ouvrages relevant des ego-documents rédigés et/ou publiés soit par des réfugiés eux-mêmes, soit par leurs enfants, ou encore édités par des tiers non apparentés (et non historiens) ayant assuré la publication de documents inédits, tels que des journaux intimes. Cette sélection reflète la diversité des profils d'auteurs et permet de tenir compte de la pluralité des formes et des voix qui composent la mémoire de la diaspora espagnole. Elle vise également à éclairer les mécanismes de transmission intergénérationnelle, en s'attachant à la variété des auteurs et aux différents enjeux mémoriels. Notre corpus se compose de mémoires personnels, de cahiers, de lettres et de récits intergénérationnels, tous issus de trajectoires individuelles anonymes. Nous avons volontairement écarté les œuvres de fiction et la littérature professionnelle, telles qu'elles ont été étudiées dans l'ouvrage collectif *Memoria e historia en las escrituras del yo del exilio republicano de 1939* (López García, 2023), afin de nous concentrer sur des documents relevant de la vie ordinaire et de l'histoire sociale. Ces ego-documents

constituent une source précieuse pour les historiens. En effet, ils offrent un témoignage direct sur des expériences souvent absentes des archives officielles et contribuent à sortir de l'oubli les histoires de gens ordinaires (Alted Vigil & Taillot, 2022).

- 7 L'approche microhistorique adoptée ici permet d'aborder l'Histoire à partir du point de vue singulier, en intégrant la complexité des interactions entre l'individu et son époque. Nous nous intéressons particulièrement à la dynamique entre l'expression de l'intime et le contexte social ou historique dans lequel elle s'inscrit, ainsi qu'aux processus par lesquels les expériences individuelles s'intègrent et contribuent à la construction d'une mémoire partagée (Gruszka & Priadko, 2021 ; Malle, Desgranges, Peschanski & Eustache, 2018). Cette perspective met en lumière la façon dont la mémoire individuelle s'articule à la mémoire collective et comment la transmission familiale façonne l'héritage mémoriel.
- 8 Conscients de la dimension subjective inhérente à ce type de sources, nous avons privilégié une démarche attentive au point de vue et au ressenti des auteurs, tout en restant vigilants quant aux limites de cette subjectivité pour l'analyse historique. Enfin, le choix de notre corpus vise à représenter la diversité des parcours et des étapes de l'exil, de la guerre, de la *Retirada* et de l'installation en France, ainsi que la variété des modalités et des enjeux de transmission, qu'il s'agisse de récits de première main, de textes publiés par les descendants ou de biographies familiales.

2. Les ego-documents : diversité des formes, des voix et des thématiques mémorielles

- 9 L'analyse menée vise à explorer la diversité des formes testimoniales relatives à la guerre civile espagnole, à ses conséquences et à sa mémoire, tout en interrogeant les modalités de production, de transmission et de publication du souvenir individuel et collectif. Différents types d'écrits ont ainsi été sélectionnés, permettant d'aborder la mémoire sous des angles complémentaires.
- 10 Le matériau étudié comprend des mémoires rédigés et publiés par des témoins directs de la guerre civile espagnole, proposant un accès privilégié à l'expérience subjective des événements et à la manière dont les souvenirs se sont sédimentés et reconstruits *a posteriori*. À côté de ces témoignages de première main, figurent des textes issus de journaux intimes, initialement rédigés à des fins privées puis publiés par un tiers, ce qui interroge la médiation éditoriale, la sélection et la mise en forme du matériau mémoriel.
- 11 Par ailleurs, des recherches biographiques centrées respectivement sur la figure paternelle et maternelle permettent d'intégrer la dimension de genre dans l'analyse du travail mémoriel et d'observer comment le récit biographique s'articule différemment selon le point de vue masculin ou féminin. Enfin, un recueil de témoignages, composé de récits individuels rassemblés par un tiers, met en lumière la pluralité des voix et la diversité des parcours, tout en élargissant la perspective à la mémoire collective.
- 12 La diversité des supports présents dans cet ensemble (mémoires écrites, journaux intimes, recherches biographiques, recueils de témoignages) permet d'analyser comment la mémoire se sédimente, se transforme et se transmet selon le médium choisi et la temporalité de l'écriture. Les circonstances et les moments de la mise en récit – qu'il s'agisse d'un témoignage rédigé dans l'immédiateté des événements ou

d'une remémoration plus tardive – influencent la subjectivité du récit, la sélection des souvenirs et la place accordée à la réflexion rétrospective.

- 13 Les textes retenus abordent des thématiques majeures : la guerre d'Espagne elle-même, à travers le récit des combats, des engagements politiques et des conséquences directes du conflit ; la *Retirada*, en tant qu'expérience d'exode et de rupture ; les processus d'intégration en France, les difficultés rencontrées, les stratégies d'adaptation et la transmission de la mémoire au sein des familles et des communautés.
- 14 La complexité de ces ego-documents révèle que les différentes thématiques abordées sont particulièrement intéressantes à analyser, car elles permettent de saisir ce que chaque auteur tient à transmettre et ce qui demeure au centre du souvenir du vécu. Il ne s'agit pas d'affirmer qu'une thématique serait moins importante ou absente de la mémoire des réfugiés, mais de souligner que le choix de ces thématiques privilégiées révèle ce qui marque le plus profondément l'expérience singulière de chacun.

3. Guerre, exode, exil : un traumatisme fondateur au cœur de l'héritage mémoriel

- 15 Lorsque Barcelone, l'un des derniers bastions républicains, tombe aux mains des troupes nationalistes le 26 janvier 1939, des centaines de milliers d'Espagnols prennent la route pour fuir la violence et la terreur des bombardements. Cet exode massif, connu sous le nom de la *Retirada* (du 28 janvier au 13 février 1939), pousse près d'un demi-million de femmes, d'enfants, de vieillards, de blessés, de valides et de miliciens à traverser la frontière française. Le 28 janvier, la France ouvre sa frontière pour laisser passer les femmes, les enfants, les vieillards et les blessés ; les hommes désarmés ne sont autorisés à entrer qu'à partir du 5 février. Du 9 au 11 février, les troupes nationalistes prennent et bloquent progressivement les différents points de passage, conduisant la France à fermer les derniers accès. Les célèbres photographies de Robert Capa, d'Agustí Centelles ou encore d'Antoni Campaña permettent de visualiser ces instants dramatiques : elles témoignent de la réalité sur les fronts, sur les routes de l'exil, au passage de la frontière et dans les camps d'internement.
- 16 Face à cette vague migratoire d'une ampleur inédite, les autorités françaises, dépassées, concentrent les réfugiés sur les plages de la côte Vermeille (Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien, Rivesaltes, Le Barcarès). En plein hiver, particulièrement rigoureux, exposés aux vents glacés, démunis matériellement et moralement, les réfugiés sont cantonnés dans des camps sous la surveillance de la gendarmerie, des gardes républicains et des tirailleurs sénégalais. Les conditions d'internement sont extrêmement précaires (Laharie, 2020). Les camps improvisés sur les plages manquent d'abris, d'eau potable et de latrines. Les premiers baraquements sont construits par les réfugiés eux-mêmes avec les moyens du bord. Les conditions sanitaires déplorables entraînent des épidémies de diphtérie, de typhoïde, de rougeole et de coqueluche. Les camps sont surpeuplés et le ravitaillement en nourriture est insuffisant (Parello, 2019). La séparation des familles, les transferts dans des départements dits de l'arrière et l'éparpillement des proches aggravent la détresse. Si de nombreux Espagnols retournent ultérieurement dans leur pays, d'autres choisissent de rester en France après la Seconde Guerre mondiale. Aux traumatismes de la guerre, de la fuite et de

l'internement s'ajoute celui d'une intégration difficile ou de la désillusion du retour (Guilhem, 2005).

- 17 Face à la défaite et à l'inéluctable installation en France lors de la *Retirada*, les familles espagnoles entament un processus d'intégration, marqué par leur statut « d'indésirables » (Dreyfus-Armand, 2016 ; Agier, 2008)². Un fort clivage traverse, en effet, la société française au sujet de l'accueil des réfugiés espagnols. Une partie de la population et de la classe politique accueille les Espagnols avec bienveillance, invoquant la tradition du « pays des droits de l'Homme » et la solidarité internationale. D'autres manifestent un profond rejet, arguant du poids financier que représente la prise en charge des réfugiés pour l'État français dans un contexte économique difficile. La montée de la xénophobie et la « peur des étrangers » alimentent également des sentiments hostiles. Les Espagnols sont souvent perçus comme des « rouges » susceptibles de troubler l'ordre public (Beurain, 1987).
- 18 Dans ce contexte traumatique d'exil, de précarité et de rejet, la parole des réfugiés prend une dimension essentielle. Les récits et les témoignages, loin de se limiter à une simple chronique des événements, offrent une perspective intime et immersive. De la même façon, les témoignages des combattants retranscrivent les expériences vécues et les diverses émotions (peur, joie occasionnelle, solidarité) ressenties par chacun durant « sa » guerre.
- 19 Le témoignage de Lluís Montagut, *J'étais deuxième classe dans l'armée républicaine espagnole (1936-1945)* (Montagut, 1976)³, se révèle particulièrement éclairant. L'auteur est issu d'un milieu populaire, né en 1904 en Catalogne, il est mobilisé au sein de l'armée républicaine au moment du soulèvement militaire. Son récit, qu'il qualifie lui-même de « triste randonnée » (1976 : 73), s'articule en deux grandes sections : « La guerre » et « L'exil ». La première couvre la période du 18 juillet 1936 au 13 février 1939, date qui marque le début de son exil, tandis que la seconde, nettement plus développée, s'attarde davantage sur les expériences d'exil. Ses mémoires s'achèvent le 8 décembre 1938. Toute la richesse du récit de Lluís Montagut repose sur la façon dont il fait ressentir l'expérience vécue par les volontaires républicains. Son témoignage ne se limite pas à une simple énumération des faits : il restitue avec minutie les perceptions, les émotions et les contradictions de ceux qui ont traversé la guerre et l'exil. Ainsi, il décrit de façon saisissante le manque d'organisation parmi les volontaires, évoquant un climat « absurde » et « affolé », où chacun devait « se débrouiller » comme il pouvait, tel une bête traquée, au milieu d'un « remue-ménage » permanent. Montagut accorde également une grande attention aux blessures et aux douleurs, qu'elles soient physiques ou psychologiques : préoccupations intérieures, timidité, angoisse de l'attente, traduisent la vulnérabilité des soldats. Mais, il met aussi en avant l'engagement profond qui anime ces hommes, évoquant le « miracle républicain », le « courage » et le sentiment de devoir : « Notre devoir était de combattre aux côtés de ceux qui avaient choisi la légalité républicaine », ainsi que la « fraternité des armes ». Le regard porté sur le camp adverse est également restitué : les républicains perçoivent les rebelles à travers la notion de « croisade », et Montagut souligne que « le plus grand thème de discorde : la religion » (1976 : 51) demeure central. La restitution fidèle des propos des soldats permet d'appréhender leur perception des événements, comme en témoigne ce volontaire de la première heure : « Si les fascistes n'avaient pas employé la violence, aujourd'hui, prêtres et moines, instituteurs, syndicalistes, bourgeois et prolétaires attendraient tranquillement leur dernière heure comme tout le monde. »

(1976 : 53) Par la précision de ses descriptions et la sincérité de son regard, le témoignage de Montagut offre ainsi une plongée dans l'intimité de ceux qui ont vécu la guerre et l'exil, bien au-delà d'une simple chronique des événements.

- 20 L'ouvrage *Une longue marche : de la répression franquiste aux camps français* d'Albino Garrido (2012) a été publié en français et en espagnol. À l'âge de 81 ans, Albino Garrido consigne ses souvenirs dans des cahiers d'écolier, initialement rédigés en espagnol puis traduits en français par son fils, Luis. Dans ce récit, l'auteur retrace les grandes étapes de sa vie : son enfance dans la province d'Ávila, ses années de travail dans les carrières de granit et dans les champs, l'élection du Front populaire, puis le coup d'État du 18 juillet 1936. À l'instar de Lluís Montagut, il décrit « un groupe hétéroclite venu du peuple, animé du désir vital de défendre la République » (Garrido, 2012 : 59). Ces récits, vus de l'intérieur, représentent autant d'opportunités de comprendre et de rentrer dans le vif de la culture politique initiée durant la Seconde République et de quelle manière le projet réformateur de celle-ci avait rayonné jusque dans les provinces rurales espagnoles. Effectivement, pour comprendre les motivations des hommes « ordinaires » et non expérimentés à rejoindre les rangs des forces républicaines, Albino Garrido explique :

Nous savions que notre lutte était juste et porteuse d'espoir, qu'il s'agissait d'un combat pour plus d'équité et de liberté. Nous combattions contre les forces réactionnaires incarnées par les militaires, les grands propriétaires terriens et l'Église, ces forces qui n'avaient jamais accepté que la République puisse traduire les aspirations des plus pauvres ; des moins éduqués. (2012 : 61)

- 21 Ses mémoires relatent également l'accueil reçu de la part des gendarmes français « avec beaucoup de courtoisie » (2012 : 1^{re} partie, 21) ainsi que les conditions de vie dans les camps d'internement. Le récit d'Albino Garrido nous offre une occasion privilégiée de plonger au cœur des réalités des campagnes espagnoles avant et pendant la guerre civile. À travers son témoignage, nous comprenons ce que les populations rurales avaient saisi des projets de réformes avancés par la République, ainsi que les motifs profonds qui les ont poussés à s'engager pour la défendre. Son récit met en lumière les valeurs qui s'étaient imposées dans ces milieux, ainsi que les espoirs suscités par l'avènement d'un nouveau régime politique, en opposition marquée avec l'ordre social et politique qui prévalait auparavant. Les mémoires et les témoignages constituent des sources précieuses qui permettent d'approfondir notre compréhension de l'histoire sociale. Ils offrent une perspective fine et nuancée sur les réalités du passé, en donnant accès à des points de vue personnels. Ces récits ne se limitent pas à l'expression d'une subjectivité individuelle ; ils mettent également en lumière l'expérience collective de communautés rurales, notamment à l'échelle des villages. Ainsi, ils contribuent à documenter non seulement l'histoire sociale, mais aussi l'émergence d'une conscience politique nouvelle, qui s'était jusqu'alors peu exprimée au sein de la société espagnole.
- 22 À l'instar de Luis Garrido, Salvador Claude Garcia découvre les cinq carnets de son père, Francisco Garcia Berrea, après la mort de ce dernier. Ces carnets relatent le quotidien de Francisco, paysan andalou, engagé en 1936 dans la lutte pour défendre la République. Claude Garcia fait d'abord publier les carnets de son père en espagnol sous le titre *Recuerdos y dolores de España*, puis *Memorias de un libertario andaluz en la guerra de España*, avant une traduction française sous le titre *Un combattant républicain dans la guerre d'Espagne* (Claude García & Franco, 2020). Le témoignage de Francisco Barea, publié par son fils présente des similitudes avec celui de Luis Garrido. Les enjeux

mémoriels sont ceux de la transmission, les supports de consignation de la mémoire sont identiques, les voix sont celles de paysans, peu éduqués, ayant peu ou pas fréquenté l'école. Alors qu'Albino Garrido écrit ses mémoires au soir de sa vie, le récit de Francisco Barea est rédigé sur le vif des événements. Ainsi, si l'un est pensé, réfléchi *a posteriori* et a subi l'usure du temps, le second saisit l'instantanéité de l'expérience. Par ailleurs, le récit de Francisco Barea, qui se définit lui-même comme un contestataire de toujours, inscrit l'engagement politique – celui d'un libertaire – au cœur de sa narration. Celle-ci permet de comprendre les espaces de socialisation politique, et plus particulièrement libertaire, en Andalousie. Barea livre dans ses notes sa perception de la situation sociale de l'Espagne avant et pendant l'avènement de la République. Les syndicats ouvriers étaient alors bien implantés dans les zones rurales et constituaient des lieux privilégiés de socialisation politique, en particulier la Confédération nationale du travail, au sein de laquelle Francisco Barea s'est engagé dans la lutte. Ainsi, le témoignage de l'auteur nous offre une opportunité précieuse de saisir les itinéraires de socialisation politique et enrichit, par la même occasion, l'histoire sociale de cette période.

- 23 *Ulysse dans la boue* (2014), de Jaume Grau, a été publié grâce à l'initiative de Marie-Hélène Meléndez aux éditions Mare Nostrum. Poète catalan, Jaume Grau donne à l'ouvrage le titre d'un de ses poèmes. Son témoignage prend la forme d'un journal de bord rédigé au fil de son passage dans divers camps d'internement français entre 1939 et 1944 : Bram, Argelès-sur-Mer, le camp-hôpital du Récébédou, Nexon, Séreilhac et le château de Tombebouc. Utilisant tous les fragments de papier à sa disposition, il consigne avec minutie le quotidien dans les camps : le froid, la faim, la présence des rats, les conditions sanitaires et d'hygiène, la vie culturelle, ainsi que les relations avec ses compagnons d'infortune. La valeur testimoniale de ce récit réside non seulement dans l'itinéraire singulier d'un intellectuel confronté à l'internement, mais encore dans la précision et la richesse de ses observations, qui offrent un éclairage précieux sur l'expérience vécue des réfugiés espagnols.
- 24 Les mémoires de José Martínez Cobo, *Frères d'exil* (2010) quant à eux, nous donnent l'occasion de nous plonger et de saisir l'intégration en France de « Deux madrilènes toulousains » (Martínez Cobo, 2010 : 162). Le témoignage de José Martínez Cobo et de son frère Carlos est d'autant plus enrichissant qu'il décrit l'itinéraire d'un homme politique engagé dans le mouvement socialiste en exil. De ce fait, l'auteur décrit non seulement la façon dont ils ont su s'intégrer dans leur terre et leur ville d'accueil, mais aussi la poursuite de leur engagement politique. Si l'ouvrage s'ouvre sur la période de l'enfance en Espagne, de la guerre et de l'exode, la thématique centrale décrit de manière très fournie la vie à Toulouse. Martínez Cobo illustre parfaitement la dimension identitaire des jeunes réfugiés lorsqu'il écrit : « Depuis 1940, je vis à Toulouse et c'est là que je mourrai. Je suis donc un Toulousain à part entière, alors que je ne me suis jamais senti réellement français. » (2010 : 38) Les mots de Martínez Cobo sont particulièrement éclairants pour la connaissance de l'installation en France des réfugiés espagnols, et d'autant plus à Toulouse, ville de l'exil républicain. En effet, l'auteur décrit la précarité des premiers moments : « des centaines, des milliers peut-être de réfugiés vivent sur les trottoirs, dorment dans les rues » (2010 : 36). Il y décrit également le rôle de la Croix-Rouge suisse à l'égard des réfugiés espagnols et des colonies de vacances qui permettaient de prendre un bol d'air au château de La Hille.

Martínez Cobo nous livre de l'intérieur le sentiment de la perte d'illusion quant à un retour futur en Espagne :

Une nouvelle période de mon enfance débute, marquée par les études secondaires, le départ de la Croix-Rouge suisse, les difficultés matérielles qui s'ensuivent pour la famille. Le provisoire commande notre vie. Rien de durable, ni amitiés, ni situation, n'engage ni nos parents, ni nous-mêmes. Nous n'avons pas de racines solides... Alors que l'idée d'un retour vers l'Espagne paraît s'éloigner, on va beaucoup parler à la maison de départ vers Paris. (2010 : 70)

Les mémoires de José Martínez Cobo proposent un éclairage précieux sur les formes et les espaces de sociabilité propres aux réfugiés espagnols à Toulouse, en mettant en évidence autant la dimension récréative que la dimension politique de ces réseaux. Il y évoque notamment l'influence du cercle politique animé par son père, Carlos Martínez Parera⁴, ainsi que le rôle déterminant des amitiés, à l'image de celle nouée avec Amadeo Calzada, qui introduit les frères Martínez Cobo au sein des Jeunesses socialistes. Par ailleurs, la pratique du football, à travers l'équipe des Jeunesses sportives espagnoles, apparaît comme un vecteur essentiel de sociabilité, illustrant la manière dont les activités sportives participent à la structuration et à la consolidation des réseaux au sein de la communauté exilée.

- 25 L'ouvrage *Itinéraire d'un réfugié espagnol jusqu'à Sainte-Livrade* (Cruz, 2023) se présente comme un récit à deux voix, traversant le temps et les générations. Il s'appuie d'abord sur le témoignage de Tomás Ayllón, consigné dans un cahier qui fut vraisemblablement son journal intime, rédigé tout au long de sa vie en espagnol. Ce manuscrit a ensuite été retrouvé, traduit et publié par sa fille, Régine de Cruz, qui intervient directement comme médiatrice et éditrice du texte. La singularité de ce livre réside dans la coexistence des mots originaux de Tomás, écrits à la première personne, et de l'apport de Régine, visible à travers les titres de chapitres qu'elle propose ainsi que par l'intégration de nombreuses photographies de son père et de sa famille, choisies pour illustrer et enrichir le récit. Ainsi, l'ouvrage oscille entre mémoire autobiographique et démarche biographique, articulant la voix du témoin direct à celle de la descendante, qui en assure la transmission et la mise en forme. Il consigne l'ensemble de son parcours, depuis son enfance difficile à Almagro, dans la province de Ciudad Real, jusqu'à son intégration à Sainte-Livrade-sur-Lot, dans le département du Lot-et-Garonne. Il relate notamment l'insurrection militaire de juillet 1936, qui provoque, selon ses propres mots, l'« éclatement » (2023 : 11) de la République, son engagement dans l'armée républicaine, son expérience du front, la *Retirada*, l'internement dans les camps, puis, enfin, son installation et son adaptation à la vie en exil à Sainte-Livrade-sur-Lot (dans le Lot-et-Garonne).
- 26 La singularité de l'ouvrage *L'album de l'exil*, écrit et édité par Thérèse Cau (2014), réside dans sa démarche collaborative : l'auteure y retrace l'histoire de sa mère, Maria, avec la participation active de cette dernière. Thérèse Cau souligne toutefois les limites inhérentes à l'exercice du témoignage, précisant que, lors de ses entretiens avec sa mère alors âgée de quatre-vingt-quinze ans, la mémoire de celle-ci se révélait floue, sélective et dépourvue de toute chronologie. Afin de pallier ces lacunes, elle a dû confronter les souvenirs maternels à divers documents d'archives, s'attachant ainsi à reconstituer, selon ses propres termes, « un puzzle géant qu'il fallait patiemment rassembler et organiser » (2014 : 7). Par ailleurs, la trajectoire de Maria présente un caractère exceptionnel, puisqu'elle a vécu sa jeunesse au sein de la famille de Josep Tarradellas, dernier président de la Generalitat de Catalogne et figure politique

majeure. Thérèse Cau se trouve ainsi face à un récit où la mémoire individuelle de sa mère se mêle intimement à la grande Histoire. Les voix de la mère et de la fille s'entremêlent tout au long du récit, tantôt écrit à la troisième personne, tantôt écrit à la première personne. Elles évoquent l'intimité dans la maison Taradellas, dans laquelle Maria travaillait comme bonne, les années de la République, depuis le regard de Maria, mêlé à celui de la grande Histoire de l'Espagne et celle de l'homme politique.

- 27 L'ouvrage collectif *Il nous reste la parole* (Landy & Perdrieau, 2018) est le fruit d'un projet initié par Claude et Claudie Landy, résidents à La Pallice, port charentais qui fut, en 1937, l'un des principaux points d'arrivée des réfugiés espagnols. Sa publication a été assurée par Claudie Landy et Martine Pedrieau. Ce recueil rassemble, comme l'indique son titre, des témoignages donnant la parole tant aux exilés eux-mêmes qu'à leurs descendants. Les propos de douze témoins y sont retranscrits fidèlement, dans la forme même où ils ont été prononcés. Il s'agit de récits spontanés, d'« écrits de la parole », qui relatent l'enfance, la guerre, l'exode, l'exil et l'intégration en France. La spécificité de ce recueil réside dans la transcription de la parole orale, permettant de saisir non seulement ce qui subsiste dans la mémoire, mais également les silences qui ponctuent les récits. À travers ces témoignages, apparaissent ainsi les filtres propres à la mémoire individuelle et collective.
- 28 La complexité des sous-genres, la diversité des voix, des supports d'origine et des thématiques éclairent les différentes approches de la mémoire, qu'elles soient individuelles ou collectives. Ainsi, aborder l'intime, le récit personnel et la subjectivité propre à chaque expérience enrichit la compréhension des enjeux mémoriels grâce à une approche microhistorique.

4. Approche microhistorique, mémoire individuelle, mémoire collective

- 29 Chaque réfugié espagnol a vécu les événements de la fin des années 1930 de manière singulière, ces expériences s'étant profondément inscrites dans leur mémoire et leur identité. Les souvenirs conservés par chacun sont intimement liés aux émotions éprouvées, qu'elles soient vives ou ténues. Ainsi, la mémoire individuelle est en même temps partielle et subjective, car elle est fragmentée et fortement influencée par la charge émotionnelle des événements vécus, constituant une mosaïque d'instant de vie.
- 30 La mémoire collective, quant à elle, se nourrit des mémoires individuelles tout en les façonnant. Les souvenirs personnels s'inscrivent dans une narration partagée, structurée par des cadres sociaux et culturels communs.
- 31 Selon Maurice Halbwachs, la mémoire collective joue un rôle crucial dans la formation et la reconstruction des souvenirs individuels, en fournissant les repères nécessaires pour situer, dater et donner sens aux expériences personnelles. Dans le cas de la diaspora républicaine espagnole, cette mémoire partagée contribue à forger une identité collective. Ainsi, l'attachement à certains lieux et la participation à des associations qui visent à préserver et à transmettre cette mémoire renforcent le sentiment d'appartenance à une communauté unie par une même cause.

4.1. Le rôle des associations dans la transmission mémorielle

32 Ainsi, les associations mémorielles occupent une place centrale dans la transmission de la mémoire de l'exil républicain espagnol en tant que cadre social de la mémoire. En France, les descendants des réfugiés se réunissent au sein de ces associations pour partager les témoignages de leurs aînés et construire, à partir des mémoires individuelles, une mémoire collective renouvelée. Ces associations organisent des événements commémoratifs, des rencontres culturelles, des marches sur les chemins de l'exil et investissent les lieux de mémoire (mémoriaux, musées de l'exil, tombes emblématiques, monuments, plaques commémoratives). Ces pratiques collectives permettent de « co-mémorer » les itinéraires familiaux et de renforcer la mémoire collective de la diaspora. Les lieux de mémoire, au sens de Pierre Nora (1984), prennent la forme d'objets matériels et immatériels, et sont investis d'une forte charge émotionnelle pour les familles concernées.

4.2. Enjeux identitaires

33 Marianne Hirsch (2014) a développé le concept de post-mémoire pour désigner le processus par lequel, au sein des familles, les générations qui n'ont pas directement vécu les expériences traumatisantes héritent néanmoins d'une charge émotionnelle intense liée au traumatisme collectif et personnel.

34 Or, l'absence de reconnaissance (qu'elle soit par l'Histoire ou par les institutions) du traumatisme collectif constitue un frein à la libération d'un poids émotionnel pesant sur plusieurs générations. Paul Ricœur (2000) mentionne ce qui relève de la mémoire blessée. Cette mémoire, qu'elle soit individuelle et/ou collective, est issue de traumatismes et est porteuse de cicatrices profondes. La notion de *mémoire empêchée* chez Ricœur est inscrite dans les *abus de mémoire* où certains événements, expériences ou souvenirs ne peuvent pas être accédés ou rappelés en raison de différents facteurs (des événements violents qui entraînent des blocages ou des phénomènes d'oubli).

35 La mémoire familiale joue un rôle crucial dans la transmission de l'histoire et du traumatisme de la *Retirada*. De la sorte, si les traumatismes liés à la guerre, à l'exode et aux internements ne sont pas surmontés, ils risquent d'être transmis de génération en génération, y compris à ceux qui n'ont pas eux-mêmes vécu ces événements.

36 Face au(x) silence(s) plus ou moins fragmentés causés par les séquelles morales et physiques, les spécialistes en psychologie de la transmission intergénérationnelle des traumatismes s'accordent à dire, selon le modèle d'Edith Tilmans (1995)⁵, que les enfants sont porteurs d'une souffrance héritée, révélant ainsi la persistance d'un traumatisme familial non résolu. Ensuite, toujours dans le champ de la psychologie, selon Mateo Selvini (1995), lorsque « la minimisation de la souffrance, si elle est, pour la génération qui l'a vécue, une manière de survivre, devient un piège pour la génération suivante⁶ ». Enfin, Anna Maria Nicolò et Eleonora Strinati (2007) expliquent que même dans le cadre du silence qui s'impose, il existe des transmissions inconscientes.

37 Effectivement, chaque récit étudié met en lumière des douleurs, tant morales que physiques, ayant laissé des blessures vives.

- 38 Comme indiqué dans l'avant-propos, Luis Garrido souligne que les échanges avec son père ont permis d'aborder pour la première fois des souvenirs douloureux (Garrido, 2012 : 11).
- 39 Par ailleurs, les pratiques mémorielles des descendants sont motivées par des enjeux identitaires majeurs. La construction de leur identité inclut la reconnaissance, la transmission et la réparation. La transmission transgénérationnelle vise à se réappropriier l'histoire familiale, à la comprendre et à l'inscrire dans la narration historique de la diaspora, en Espagne comme en France.
- 40 Les réfugiés espagnols et plus largement les familles issues de l'exil de 1939 se situent dans une identité hybride, marquée par les défis de l'intégration, les silences et les traumatismes.
- 41 Comme l'écrit José Martínez Cobo :
- Comme tout un chacun, nous avons forgé notre éducation, notre vie professionnelle, notre vie familiale. Tout cela représente un certain combat. Mais, au-delà, Hortense, Charles et moi, nous avons eu à nous situer dans l'espace et dans le temps : qui étions-nous ? Où étaient nos racines ? [...] Pour ma part, dont les souvenirs d'Espagne étaient d'une insigne pauvreté puisqu'ils n'étaient pas entretenus, c'était un retour vers l'imaginaire. Comment se structurer dans ces conditions ? (2010 : 23)
- 42 Ainsi, l'écriture de soi et la plongée dans ses propres souvenirs est une introspection qui permet la révélation de questionnements sur son propre parcours. Ce travail de mémoire, dont les enjeux sont identitaires, peut ainsi être thérapeutique.

4.3. Transmission transgénérationnelle

- 43 L'héritage transmis d'une génération à l'autre constitue un objectif crucial dans tous les écrits de notre corpus. Nous avons observé que laisser une trace de son propre parcours ou celui de leurs aînés a motivé la publication des ouvrages présentés. Comme le mentionne, par exemple, Salvador Claude García : « Au départ, l'objectif était de transmettre un document clair et accessible aux enfants et aux descendants » (Claude García & Franco, 2020 : 10). Quant à Jaume Grau, sur les petits bouts de papier qui retracent son quotidien dans les camps, il écrit : « Pour léguer son expérience, d'abord à ses enfants, à sa famille » (Grau & Mélendez, 2014 : 28).

4.4. Devoir de mémoire et résistance à l'oubli

- 44 La mémoire de la *Retirada* constitue autant un devoir pour les générations passées qu'un enjeu identitaire pour celles à venir. Selon Tzvetan Todorov (1995), le devoir de mémoire s'impose face à des événements exceptionnels ou tragiques, permettant d'inclure des voix multiples et de lutter contre l'oubli ou la manipulation de l'histoire.
- 45 Ce devoir revêt une double importance : il permet d'enrichir la compréhension historique de l'événement en intégrant des récits souvent marginalisés, et il éclaire la construction identitaire des exilés et de leurs descendants.
- 46 Le devoir de mémoire devient ainsi un acte de résistance face à l'oubli et un moyen de reconnaître la souffrance des victimes tout en préservant les leçons du passé.
- 47 Dans son avant-propos, Salvador Claude Garcia explique :

Au départ, l'objectif était de transmettre un document clair et accessible aux enfants, aux descendants et à toute la famille. Mais, devant la sincérité de ce témoignage, en pensant à deux de ses frères, l'un mort pendant la guerre et l'autre torturé par les franquistes, aux compagnons de la CNT qui partirent avec lui combattre pour la République, aux morts aux combats, aux milliers d'exilés, je me dis que c'était aussi pour eux que Francisco avait écrit ses mémoires. (Claude García & Franco, 2020 : 10)

- 48 De la même manière, Luis Garrido explique également dans son avant-propos : « Depuis un certain temps, je demandais régulièrement à mon père de coucher sur le papier l'ensemble de ses souvenirs pour qu'il nous reste une trace écrite et plus construite de son témoignage. » (Garrido, 2012 : 10)
- 49 Tous les écrits de Jaume Grau tiennent dans une mallette de voyage qu'il confie à des amis de Toulouse. Dans une lettre rédigée en 1943, il explique qu'il « tient à publier [son] livre maintenant. Plus tard, quand on fera le compte de ce que l'humanité aura détruit et de ce qu'elle y aura perdu, ça ne servira plus à grand-chose de dire qu'elle se conduisait alors comme si elle avait perdu la raison » (Grau & Mélendez, 2014 : 28).
- 50 Enfin, le témoignage de Lluís Montagut publié en 1976, à la fin d'une dictature qui l'a arraché à son pays, se conclut par un épilogue dans lequel l'auteur dresse un bilan de sa propre trajectoire et de l'histoire commune des Espagnols. Il y laisse un message aux générations postérieures : « L'expérience des camps de concentration et des compagnies de travail, la constatation de l'inefficacité des actions menées sans cohésion, l'échec des tentatives sporadiques et par trop spontanées [...] devraient nous inciter à réfléchir. » (Montagut, 1976 : 381)

5. Conclusion

- 51 La diversité des formes, des supports originaux, des voix, des médiations et des thématiques explorées met en lumière toute la richesse et la portée des ego-documents dans les enjeux mémoriels, en particulier dans des contextes marqués par des ruptures et des silences. Les itinéraires individuels recueillent des témoignages subjectifs, tels qu'ils ont été vécus et perçus, avec toute la charge émotionnelle qui les accompagne. La rigueur inhérente à l'approche microhistorique impose de considérer cette dimension. De même, il est essentiel de distinguer, dans le récit de soi, ce qui relève de l'immédiateté des événements ou d'une réflexion *a posteriori*, ainsi que ce qui est écrit de ce qui est exprimé à l'oral, notamment lors de recueils de témoignages.
- 52 Les ouvrages analysés dans notre corpus révèlent une pluralité d'enjeux, souvent imbriqués. La transmission intergénérationnelle et intrafamiliale apparaît comme un objectif central, mais elle ne saurait être dissociée du devoir de mémoire ni de l'exploration identitaire. Cette transmission revêt aujourd'hui un caractère d'urgence, en lien avec la disparition progressive des témoins de l'époque. La préservation de la mémoire au sein de la diaspora espagnole devient d'autant plus visible à travers le rôle croissant des associations mémorielles, dont les membres expriment le besoin de connaître l'histoire de leurs aînés et d'affirmer leur propre identité de filles et fils et petits-enfants de réfugiés⁷.
- 53 Par ailleurs, de nouvelles formes de témoignages émergent dans les environnements numériques. La publication sur les sites d'associations permet en même temps d'accroître la visibilité des enjeux mémoriels, et de rassembler plus largement la

diaspora. Ces nouvelles formes de transmissions incarnent indéniablement le devoir de mémoire, exprimé comme une nécessité impérieuse : « pour ne pas oublier ».

BIBLIOGRAPHIE

AGIER Michel (2008), *Gérer les indésirables. Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris : Flammarion.

ALTED VIGIL Alicia (2012), *La voz de los vencidos: el exilio republicano de 1939*, Madrid : Aguilar.

ALTED VIGIL Alicia & BERMEJO Beatriz (1997), « La creación de un archivo audiovisual y la producción de un video sobre los refugiados españoles en el Mediodía de Francia », *Exils et migrations ibériques au XX^e siècle*, 3-4, 195-201.

ALTED VIGIL Alicia & TAILLOT Allison (2022), « Les ego-documents comme sources pour l'histoire. Leur utilisation pour comprendre l'exil de 1939 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 143-144, 45-51.

ANGOUSTURES Aline (2003), « Difficultés et paradoxes du devoir de mémoire : les enfants de réfugiés espagnols en France », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 70, 12-19.

BEURAIN Nicole (1987), « Le “creuset” français ou le mythe de l'intégration douce : les Républicains espagnols », *L'Homme et la société*, 83, 78-91.

BLOCH Marc (1995), « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 2, 59-76.

CAU Thérèse (2014), *L'album de l'exil*, Perpignan : Cap Béar éditions.

CALICIS Florence (2006), « La transmission transgénérationnelle des traumatismes et de la souffrance non dite », *Thérapie familiale*, 27(3), 229-242, <<https://doi.org/10.3917/TF.063.0229>>.

CHARLOT Martine (1977), « Compte rendu de Montagut Lluís : *J'étais deuxième classe dans l'armée républicaine espagnole* », *Diversité*, 22(1), 12.

CLAUDE GARCÍA Salvador & FRANCO Juan (2020), *Francisco García Barrera : un combattant républicain dans la guerre d'Espagne*, Toulouse : Éditions Loubatières.

CRUZ Régine de (2023), *Itinéraire d'un réfugié espagnol jusqu'à Sainte-Livrade : un chemin jonché d'épines*, Lalinde : Feuille à Feuille Édition.

DELSECAUX Aude (2012), « L'écriture en souffrance pour dire la Shoah », O. M. Valastro (dir.), *Écritures de soi en souffrance / Scritture di sé in sofferenza*, *I Quaderni Di M@gm@*, 5, 307-322.

DIAZ Elvire (2016), « Générations et mémoire, Générations et Transition démocratique espagnole (1975-1986). Le roman mémoriel comme objet générationnel », *HispanismeS. Revue de la Société des hispanistes français*, 8, <<https://doi.org/10.4000/hispanismes.6640>>.

DREYFUS-ARMAND Geneviève (1992), « Historiographie des premières années de l'exil espagnol et état de la question », *Exils et migrations ibériques au XX^e siècle*, 1, 50-67.

- DREYFUS-ARMAND Geneviève (2016), « Les réfugiés espagnols en 1939, des “indésirables” », *Plein droit*, 108, 44-48, <<https://doi.org/10.3917/pld.108.0044>>.
- DREYFUS-ARMAND Geneviève (2018), « L'exil républicain espagnol : de l'histoire aux mémoires, d'une génération à l'autre », *Exils et migrations ibériques aux XX^e et XXI^e siècles*, 1, 472-496.
- DREYFUS-ARMAND Geneviève & TEMIME Émile (1995), *Les Camps sur la plage, un exil espagnol*, Paris : Autrement.
- FABRE André (2008), « Histoire de la *Retirada* à travers des témoins oculaires et leurs poèmes préférés », S. Caucanas & J. Sagnes (dir.), *Les Français et la guerre d'Espagne*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, <<https://doi.org/10.4000/books.pupvd.35747>>.
- GARRIDO Albino (2012), *Une longue marche : de la répression franquiste aux camps français*, Toulouse : Éditions Privat.
- GARRIDO Albino, GARRIDO OROZCO Luis & CARRANZA MUÑOZ Milagros (2013), *Una larga marcha. De la represión franquista a los campos de refugiados en Francia*, Lleida : Editorial Milenio.
- GEBEIL Sophie (2016), « La patrimonialisation numérique des mémoires de l'immigration maghrébine en France dans les années 2000 », *RESET. Recherches en sciences sociales sur Internet*, 6, <<https://doi.org/10.4000/reset.853>>.
- GEORGIU Myria (2002), « Les diasporas en ligne : une expérience concrète de transnationalisme », *Hommes & Migrations*, 1240(1), 10-18.
- GINZBURG Carlo & PONI Carlo (1981), « La micro-histoire », *Le débat*, 10, 133-136.
- GRAU Jaume & MÉLENDEZ Marie-Hélène (2014), *Ulysse dans la boue. Journal des camps français (1939-1944)*, Perpignan : Mare Nostrum.
- GRUSZKA Sylvie & PRIADKO Ekaterina (2021), « Introduction. La subjectivité dans les ego-documents russes : entre l'individuel et le collectif », *Revue des études slaves*, 92(1), <<https://doi.org/10.4000/res.4103>>.
- GUILHEM Florence (2005), *L'obsession du retour : les républicains espagnols, 1939-1975*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- HALBWACHS Maurice (1997), *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel.
- HALBWACHS Maurice (2009), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Albin Michel.
- HIRSCH Marianne (2014), « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, 118, 205-206.
- LAHARIE Claude (2020), *Petite histoire des camps d'internement français*, Pau : Éditions Cairn.
- LANDY Cécile & PERDRIEU Marie (2018), *Il nous reste la parole. Les exilés de la guerre d'Espagne en Charente-Maritime*, La Crèche : La Geste.
- LE GUAY Damien (2013), « La parole et le récit pour faire face aux blessures invisibles », *Inflexions*, 2, 143-152.
- LÓPEZ GARCÍA José Ramón (dir.) (2023), *Memoria e historia en las escrituras del yo del exilio republicano de 1939*, Madrid : Visor Libros.
- LOUWAGIE Fransiska (2003), « Une poche interne plus grande que le tout. Pour une approche générique du témoignage des camps », *Questions de communication*, 4, 365-377.

- MALLE Carine, DESGRANGES Béatrice, PESCHANSKI Denis & EUSTACHE Francis (2018), « La force de la mémoire collective dans la mémoire autobiographique », *Revue de neuropsychologie*, 1, 59-64.
- MARTÍNEZ COBO José (2010), *Frères d'exil : Espagne, médecine, politique*, Paris : Le Pas d'oiseau.
- MATHIER Irène (2017), *Entre mémoire collective et mémoire familiale. L'héritage d'un trauma collectif lié à la violence totalitaire*, Genève : Éditions ies.
- MAUGENDRE Maëlle (2019), *Femmes en exil : les réfugiées espagnoles en France, 1939-1942*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais.
- MOIRON Pascale (2014), *L'Histoire d'un oubli : les républicains espagnols réfugiés en France à travers l'exemple de la Loire (1936-1945)* (thèse de doctorat), École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- MONTAGUT Lluís (1976), *J'étais deuxième classe dans l'armée républicaine espagnole : 1936-1945*, Paris : F. Maspero.
- NICOLO Ana Maria & STRINATI Eleonora (2007), « Transmission du traumatisme et défense transpersonnelle dans la famille », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 1, 61-79.
- NORA Pierre (1984), « Entre mémoire et histoire », *Les lieux de mémoire*, 1, 23-43.
- PARELLO Vincent (2011), « Des camps de réfugiés espagnols de la guerre civile dans l'Hérault », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 41(1), 233-249.
- PESCHANSKI Denis (2000), *Les camps français d'internement (1938-1946)* (thèse de doctorat), Université Paris 1, Paris.
- RICŒUR Pierre (2006), « Mémoire, Histoire, Oubli », *Esprit*, 3, 20-29, <<https://doi.org/10.3917/espri.0603.0020>>.
- SALMON Pierre, BABY Sophie, GODICHEAU François, NUQ Amélie, ROUSSELOT Nathan, SESMA Nicolas & YUSTA Mercedes (2024), « Les faussaires de l'histoire contre la démocratie : quelques réflexions à partir du cas espagnol », *20 & 21. Revue d'histoire*, 161(1), 75-93, <<https://doi.org/10.3917/vin.161.0075>>.
- TILMANS-OSTYN Edith (1995), « La thérapie familiale face à la transmission intergénérationnelle de traumatismes », *Thérapie familiale*, 16(2), 163-183.
- TODOROV Tzvetan (1995), « La mémoire devant l'histoire », *Terrain*, 25, 101-112.

NOTES

1. « CAREXIL-FR. Lettres de républicains espagnols réfugiés et exilés en France », disponible sur <<https://etudes-romanes.univ-paris8.fr/carexil-fr-lettres-de-republicains-espagnols-refugies-et-exiles-en-france>>.
2. Décret du 12 novembre 1939. Le gouvernement Daladier, par le décret du 12 novembre 1938, stipulait que : « Enfin, s'il fallait strictement réglementer les conditions d'acquisition de la nationalité française, il n'était pas moins indispensable d'assurer l'élimination rigoureuse des indésirables. Sans doute, le ministre de l'Intérieur a-t-il le droit d'expulser les étrangers résidant en France, ou s'ils sont dans l'impossibilité de trouver un pays qui les accepte, peut-il leur assigner une résidence dans une localité déterminée. Mais, il est de ces étrangers qui, en raison de leurs antécédents judiciaires ou de leur activité dangereuse pour la sécurité nationale, ne

peuvent, sans péril pour l'ordre public, jouir de cette liberté encore trop grande que leur conserve l'assignation à résidence. Aussi est-il apparu indispensable de diriger cette catégorie d'étrangers vers des centres spéciaux où elle fera l'objet de la surveillance permanente que justifient leurs infractions répétées aux règles de l'hospitalité. »

3. L'ouvrage de Lluís Montagut a connu un succès indéniable et fut réédité trente et un ans après sa première publication aux éditions Maspéro, connues pour leur engagement politique.

4. Carlos Martínez Parera était membre de la Commission exécutive du PSOE en exil.

5. Cité dans Calicis (2006).

6. *Ibid.*, p. 238.

7. Nous faisons ici référence à l'association Fils et filles de républicains espagnols et enfants de l'exode (FFREEE).

RÉSUMÉS

La diaspora républicaine espagnole, issue de l'exil de 1939, porte un héritage mémoriel complexe. Les traumatismes liés à la guerre d'Espagne, la défaite face aux nationalistes, l'exil dans des conditions précaires et l'accueil difficile en France ont engendré une transmission fragmentée de la mémoire. Celle-ci, composée de récits individuels qui alimentent la mémoire collective, se trouve souvent morcelée, amputée par les silences et les non-dits. Face à ces défis, la reconnaissance des traumatismes et la reconstruction identitaire collective sont essentielles. La transmission de cette mémoire passe par la collecte de témoignages, enrichissant l'histoire des réfugiés et les trajectoires familiales. Diverses initiatives, telles que la mise en récit des histoires de vie, préservent ce patrimoine : certains récits ont été écrits par les réfugiés eux-mêmes, parfois dans des conditions extrêmes, tandis que leurs descendants poursuivent cet hommage en publiant ou en conservant ces traces de vie.

The Spanish Republican diaspora, arising from the exile of 1939, carries a complex memorial heritage. The traumas related to the Spanish Civil War, the defeat against the nationalists, exile under precarious conditions, and the difficult reception in France have resulted in a fragmented transmission of memory. This memory, composed of individual narratives that contribute to the collective memory, is often disjointed, amputated by silences and unspoken truths. In the face of these challenges, recognizing these traumas and reconstructing a collective identity are essential. The transmission of this memory occurs through the collection of testimonies that enrich the history of refugees and their family trajectories. Various initiatives, such as narrating life stories, preserve this heritage: some narratives were written by the refugees themselves, sometimes under extreme conditions, while their descendants continue this tribute by publishing or preserving these traces of life.

INDEX

Mots-clés : réfugiés, Espagne, Retirada, mémoire individuelle, mémoire collective, transmission, récits mémoriels

Keywords : refugees, Spain, Retirada, individual memory, collective memory, transmission, memorial narratives

AUTEUR

OLIVIA SALMON MONVIOLA

 <https://idref.fr/109247698>

Université Clermont Auvergne, Communication et Sociétés, 63000 Clermont-Ferrand, France

olivia.salmon_monviola@uca.fr

Les échanges de populations grecque et turque à la fin de l'Empire ottoman : double perspective sur l'exil dans le roman graphique grec contemporain *Aïvali*

The Exchange of Greek and Turkish Populations at the End of the Ottoman Empire: A Dual Perspective on Exile in the Contemporary Greek Graphic Novel Aïvali

Catherine Muller

- 1 Comment aborder l'exil vécu par son peuple en évitant le nationalisme et en incluant la perspective de l'Autre ? Comment, tout en assumant une dimension autobiographique, rendre compte d'un exil parallèle à celui connu par les siens ? Il sera ici question des échanges de populations qui ont eu lieu entre la Grèce et la Turquie à partir de la fin du XIX^e siècle jusqu'au démembrement de l'Empire ottoman à la suite de la Première Guerre mondiale. Ces déplacements contraints ont donné lieu au déracinement de plus de deux millions de personnes : d'une part des chrétiens grecs orthodoxes de Turquie vers la Grèce (estimés à plus de 1,6 million) et d'autre part, des musulmans de Grèce vers la Turquie (estimés à 456 720¹)². Il s'agit là d'un souhait d'« homogénéisation ethnique » (Bruneau, 2010 : § 1) dont le fondement est religieux et non linguistique (*ibid.* : § 2). Selon Bruneau (2010), il est légitime de voir un parallélisme dans les destinées des orthodoxes natifs de Turquie et des musulmans natifs de Grèce.
- 2 C'est le nom d'Aïvali, presque île autrefois grecque et à présent turque, que le dessinateur grec Soloup a choisi pour titre de son premier roman graphique (2022 [2014]), dont le sous-titre est *Une histoire entre Grèce et Turquie*. L'auteur y met en scène plusieurs fictions enchâssées, variant les points de vue et donnant à voir à la fois l'expérience vécue par les Grecs et les Turcs face aux persécutions et expulsions. Je chercherai à montrer quelle place est réservée à la perspective de l'Autre, qui a lui aussi

vécu l'exil, dans ce roman graphique. Je replacerai d'abord cette question dans le contexte plus large de la mémoire et de la littérature relationnelle. Je mettrai ensuite en évidence le dialogisme qui fonde cette œuvre, avant de m'interroger sur la façon dont l'auteur donne à voir l'altérité et le double exil. C'est au final l'humanité³ comme lieu de rencontre qui se situe au cœur du récit⁴.

1. Mémoire et littérature relationnelle

- 3 Spécialiste de la mémoire, Halbwachs (1994 [1925]) met en évidence le rôle fondamental des cadres sociaux qui permettent de réactiver le souvenir.

1.1. La mémoire des échanges de populations entre Grèce et Turquie

1.1.1. Contexte historique

- 4 En 1897-1898, la Crète se soulève contre l'Empire ottoman qui occupe l'île, ce qui conduit à un départ forcé des Turcs victimes d'exactions. À la suite des guerres balkaniques de 1912-1913, les populations grecques d'Asie Mineure et Thrace orientale sont contraintes de quitter leurs terres dans un contexte de terreur et de massacres à leur égard (Bruneau, 2012 ; Delorme, 2013 : 776)⁵. Il convient de garder à l'esprit que les mouvements de populations de part et d'autre de la mer Égée dès les guerres balkaniques sont des phénomènes souvent (mais pas toujours) « naturels », sans accords préalables.
- 5 Dernier traité établi à la suite de la Première Guerre mondiale en remplacement du traité de Sèvres (1920), le traité de Lausanne de 1923, convention signée à Lausanne le 30 janvier 1923 pendant la conférence de la paix qui s'est tenue dans la même ville, met un terme à la guerre gréco-turque (1919-1922) et fixe, consécutivement à la fin de l'Empire ottoman, les modalités des échanges de populations entre Grèce et Turquie. Le critère retenu pour désigner les « échangeables » était strictement religieux : les chrétiens orthodoxes d'un côté, les musulmans de l'autre. À cette époque (début du xx^e siècle), les mots « grec » et « chrétien » d'une part, « turc » et « musulman » d'autre part, pouvaient être interchangeable⁶.
- 6 Ces exils, des chrétiens orthodoxes de l'Anatolie pour la Grèce, et des musulmans de Grèce pour la Turquie, ont largement contribué à forger l'identité de ces deux États (Clark, 2006). İğsız (2022 : 273) souligne la très grande diversité des populations échangées, notamment dans leur connaissance de la langue de la terre d'accueil (2018 : 2).

1.1.2. Mémoire du *mübadele*

- 7 En turc, le déplacement de populations est désigné par *mübadele*, qui signifie « échange ». La mémoire des populations musulmanes échangées est marquée par une forte nostalgie (Bayındır Goularas, 2013 : 112). Le territoire grec est considéré comme la patrie (*ibid.*, 2015 : 10) et le déracinement de cette terre est vécu comme un traumatisme (*ibid.*, 2013 : 114). Bayındır Goularas (2013 : 115) souligne le rôle de l'imaginaire dans l'idéalisation et la mythification de la vie d'avant. L'aspiration au

retour est commune à ces populations (*ibid.*, 2015 : § 26). S'il n'a pas pu se réaliser pour la grande majorité, ce sont les générations suivantes qui, depuis l'an 2000, effectuent un « voyage vers les terres des ancêtres » (*ibid.*, 2015 : § 28), visite « considérée comme un devoir à accomplir vis-à-vis des parents décédés » (*ibid.* : § 27). La mémoire collective des exilés de Grèce se traduit également par la création d'associations (*ibid.*, 2013 : 115). Cependant, du côté de la littérature turque, jusque dans les années 1990, une place limitée est accordée à ces questions. En effet, « les années de guerre et par conséquent l'échange des populations étant inévitables pour la formation de l'État-turc, il n'était pas nécessaire de s'en souvenir et de parler du passé des territoires autres que ceux d'Anatolie » (Bayindir Goularas & Betül Nuhoglu, 2015 : § 2). La situation a depuis évolué avec un fort intérêt pour cette période historique et pour les descendants des populations échangées.

1.1.3. Mémoire de la Grande Catastrophe

- 8 En grec, la Grande Catastrophe désigne l'expulsion et le massacre des populations grecques d'Anatolie. La mémoire de cette tragédie demeure vive chez les descendants de réfugiés grecs ottomans (Micrasiates), comme le souligne Bruneau (2012). Elle se manifeste notamment dans la construction de monuments commémoratifs (*ibid.* : § 40). Cette mémoire est associée à « [u]ne profonde nostalgie de la “patrie” et de la langue d'origine » (Bruneau, 2010 : 215). Mais le souvenir est également très présent dans la littérature, lieu privilégié pour la transmission de la mémoire de l'exil (Georgelin, 2002 : § 6). Pour Bayindir Goularas et Betül Nuhoglu, « [l]e reflet du traumatisme de la guerre dans la littérature grecque était une conséquence naturelle de la guerre » (2015 : § 2). Georgelin (2002) s'interroge sur la vision de l'altérité dans ces récits qui peuvent prendre la forme de témoignages : quelle place est réservée aux personnes qui ne sont pas grecques, précisément les Arméniens, « l'autre victime », et les Turcs, souvent objet de mépris ? L'auteur met en évidence dans le corpus d'œuvres qu'il étudie des phénomènes d'ethnocentrisme et de nationalisme.

1.1.4. Le choix d'une perspective croisée

- 9 Spécialiste des échanges de populations entre Grèce et Turquie, Iğsız (2018 : 31) recommande de développer une histoire croisée, suivant l'approche développée par Werner et Zimmermann (2003). En croisant points de vue, échelles, contextes, terrains, catégorisations mais aussi en interrogeant le rapport de l'historien au sujet, « l'histoire croisée invite à un va-et-vient entre les deux pôles de l'enquête et de l'objet » (*ibid.* : 30), de façon à « répondre à la question de l'inscription historique des connaissances produites par les sciences sociales » (*ibid.*).
- 10 Du côté de la littérature, on peut observer une perspective croisée dans la trilogie de Yachar Kemal, *Une histoire d'île* (2004), qui se déroule en 1923 dans l'île Fourmi de la mer Égée, autrefois peuplée de Grecs et dont l'un des habitants, Vassilis, a refusé de quitter sa terre et fera la connaissance du premier Turc à y trouver refuge, Poyraz Musa. Les atrocités vécues dans les deux camps sont ainsi relatées de façon croisée. Publié pour la première édition en Grèce en 2014, le roman graphique *Aivali* offre une perspective à la fois grecque et turque sur les exactions et les exils. L'auteur Soloup propose des regards croisés sur les mêmes événements historiques.

- 11 En lien avec la question de la juxtaposition, voire de la concurrence, entre les exils, je me demanderai ici quelle place réserver dans la mémoire grecque à l'exil contraint des populations musulmanes de Grèce vers la Turquie. Plus précisément, comment Soloup donne-t-il à voir la perspective de l'Autre, qui a lui aussi vécu l'exil, dans le roman graphique *Aivali*? Comment les motifs de la séparation et de la rencontre s'actualisent-ils à travers l'altérité et le dialogisme? J'avance l'idée que cette production littéraire bien plus récente que celles analysées par Georgelin (2002) propose une vision davantage nuancée en donnant également à voir l'exil vécu par les musulmans ayant dû quitter la Grèce. Je m'interrogerai sur la mise en images de ce double exil et sur les imaginaires de l'altérité dans cette fiction contemporaine.

1.2. Une inscription dans la littérature relationnelle

- 12 De son vrai nom Antonis Nikolopoulos, Soloup est titulaire d'un doctorat en communication sur l'histoire de la bande dessinée en Grèce. Il a effectué des études de sciences politiques et il est bien connu dans son pays en tant que caricaturiste. Son roman graphique *Aivali* peut être considéré comme un récit mémoriel qui s'inscrit dans la littérature relationnelle (Viart, 2019). On est bien dans l'un de « ces textes contemporains qui mènent une investigation historique, sociale, familiale, territoriale, et préfèrent produire le récit de cette enquête, plutôt que son hypothétique résultat » (*ibid.* : § 28). Cependant, si la littérature contemporaine s'emploie à restituer l'expérience du réel, les récits d'enquête « ne délaissent pas des esquisses ou des parenthèses fictionnelles, qui ponctuent la trame de l'enquête » (Demanze, 2019 : § 9).
- 13 Cette approche relevant de la « fiction d'enquête » (*ibid.*) apparaît clairement dans les romans graphiques qui mêlent documentaire et fiction. La bande dessinée entretient un rapport particulier avec l'Histoire et il faut citer ici le roman graphique *Maus* d'Art Spiegelman, emblématique pour la transmission de « la mémoire des traumatismes du xx^e siècle » (Lesage, 2022 : 31), en l'occurrence la Shoah. Pour Kefalidou (2024 : § 12), le neuvième art a un rôle particulier à jouer dans la mémoire de l'Anatolie, comme elle l'observe dans *Aivali*.
- 14 Soloup apparaît comme un personnage de son roman graphique, et l'on retrouve cette caractéristique « [d]es littératures de terrain [qui] prennent l'aspect d'une adresse, du moins d'un dialogue, dans lesquels l'écrivain, qui s'implique lui-même, expose sa démarche » (Viart, 2019 : § 32). Si *Aivali* ne constitue pas un récit de filiation, en ce qu'il n'est pas fondé sur son histoire familiale, celle-ci est évoquée à plusieurs reprises. On apprend ainsi dès la planche 10 que les grands-parents du narrateur-auteur sont originaires d'Asie Mineure et que son arrière-grand-mère maternelle, Elèni Vertoudaki, était crétoise. La présence des photographies des grands-parents (p. 352-353, avec la reprise de la photographie de la grand-mère paternelle, déjà insérée sur la planche 29) et de la propre photographie de Soloup (p. 347) mettent en évidence son implication personnelle.
- 15 L'insertion de ces photographies fait entrer l'œuvre dans la post-mémoire, entendue comme « la relation que la "génération d'après" entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée » (Hirsch, 2014 : § 1). La fiction joue ici un rôle important, dans la mesure où la transmission intergénérationnelle de l'expérience vécue par les générations précédentes n'est pas assurée par des souvenirs mais par l'entremise « de l'imaginaire, de l'assemblage et du collage de fragments

d'histoires transmises de génération en génération pour comprendre le passé » (Kefalidou, 2024 : § 20). Cette transmission de la mémoire des tragédies vécues par les déplacés est explicitée dans l'extrait suivant d'*Aivali* :

Parmi ces voix, rares sont celles qui se sont transformées en récits. Quelques-unes sont parvenues à l'oreille des enfants et des petits-enfants, tantôt comme des contes de fées, tantôt comme des cauchemars. Avec le temps, celles-là aussi s'assourdisent puis s'éteignent. (p. 29)

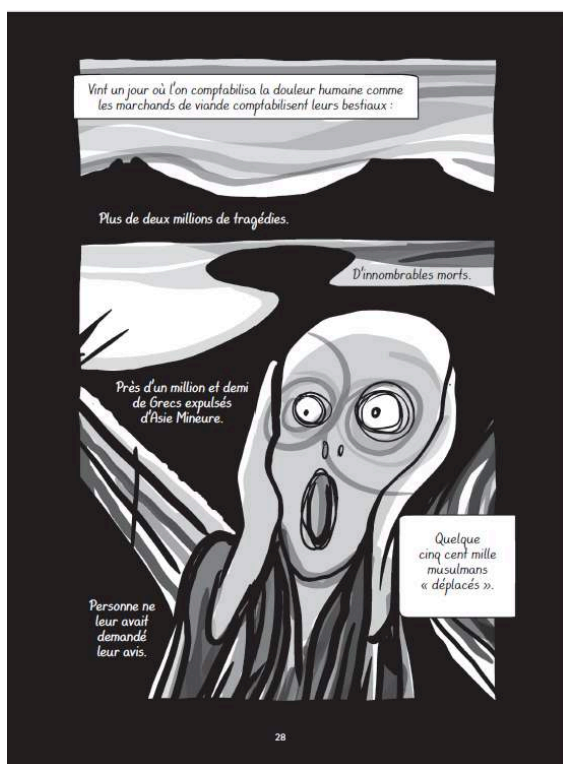
La place de l'imaginaire apparaît clairement avec l'évocation des « contes de fées » ou des « cauchemars » et l'on comprend le rôle que l'auteur s'attribue dans la mémoire. Sur la planche 33, la question « Qui s'intéresse encore à cela ? » est posée et la réponse « Les fantômes » est apportée. À travers la lecture de ce récit, les récepteurs démentent cette affirmation.

2. Un roman graphique fondé sur le dialogisme

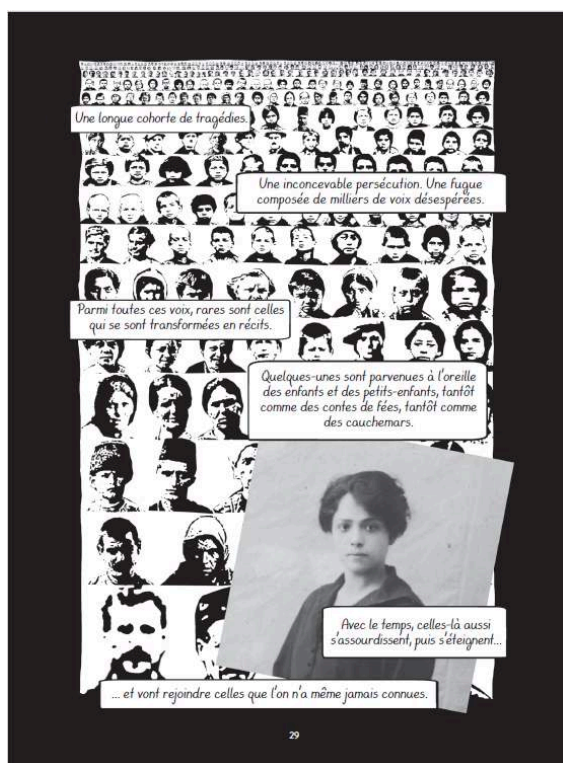
- 16 J'envisage ici le dialogisme, phénomène par lequel la présence de l'autre apparaît dans le discours (Bakhtine, 1984 [1952/1979] ; Todorov, 1981), comme une façon à la fois de faire sien l'altérité et de la reconnaître.

2.1. L'intericonicité comme dialogisme iconique

- 17 L'intericonicité, en tant que dialogisme iconique, est bien présente dans le roman graphique *Aivali*. Il s'agit du renvoi explicite « à une autre entité visuelle » (Chéroux, 2009 : 77), ce qui donne lieu à une « double référentialité » (*ibid.*). Une partie des références iconiques est explicitée à la fin de l'ouvrage (p. 395) : il s'agit de toutes les reproductions à l'identique ou inspirées de l'œuvre de l'artiste grec Fotis Kontaglou. À d'autres endroits, l'auteur prend appui sur la mémoire visuelle des lecteurs : ses images entrent en résonance avec des œuvres iconiques. C'est le cas du « Cri » de Munch, reproduit à deux reprises pour évoquer les tragédies vécues par les déplacés (p. 28 et 369).

Figure 1. – Soloup, *Aivali*, Éditions Steinkis, 2022, p. 28.

© Éditions Steinkis.

Figure 2. – Soloup, *Aivali*, Éditions Steinkis, 2022, p. 29.

© Éditions Steinkis.

- 18 Les planches 28 et 29, qui dialoguent entre elles, abordent les échanges de population. Sur la première planche, « Le Cri » est inclus dans l'image avec une passerelle qui mène vers l'ailleurs. À la place du fjord d'Oslo, Aïvali apparaît en arrière-plan, ce qui confère à la presque île de la mer Égée une valeur universelle. Il ne s'agit pas ici d'une citation du célèbre tableau mais bien d'une intégration de l'image que l'auteur se réapproprie de façon dynamique. Sur cette planche, la répartition du texte est significative : le texte assiège le personnage hurlant à gauche et à droite. Cette circularité provoque le Cri. La seconde planche présente une progression depuis l'arrière-plan où les visages surexposés sont indéchiffrables, pour aller vers des identités plus distinctes jusqu'à la véritable photographie de la grand-mère de l'auteur originaire de Smyrne. Tout comme les images deviennent plus lisibles, le texte avance et augmente. On passe ainsi de l'illisible au lisible, du grand nombre, de la masse, de ceux qui sont comptabilisés comme « des bestiaux » (planche 28) à l'individu et à la mémoire.
- 19 D'autres allusions visuelles apparaissent dans le roman graphique. Sur les planches 311 et 312, le narrateur observe ironiquement une ressemblance entre la statue d'Atatürk et le visage de son instituteur qui disait tant de mal des Turcs. C'est avec la même ironie qu'une référence est faite au mouvement pictural du futurisme pour renvoyer aux marques laissées sur les visages par les coups de cravache portés par un officier : « Il trace sur nos joues des dessins futuristes » (p. 120). Des motifs visuels traversent également l'œuvre : la souris, le chat et le serpent, le minaret, le viol, le travestissement, ou encore la chéchia.

2.2. L'intertextualité comme dialogisme textuel

- 20 L'intertextualité, « relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes » (Genette, 1982 : 8), parcourt *Aïvali*. Le roman graphique repose en effet sur l'adaptation de quatre textes littéraires tous liés à la ville d'Aïvali, ces œuvres étant citées à la fin de l'ouvrage dans le cadre des biographies insérées (p. 395-397).
- 21 Il s'agit d'abord du livre *Aïvali ma patrie* (1962) de l'écrivain et peintre Fotis Kontoglou, natif de la ville. Ce roman fait l'objet du chapitre intitulé « Fotis » qui narre des jours heureux, enivrés et insoucians de Carnaval à Aïvali, bien avant l'exil de cette terre. Si le personnage de Fotis Kontoglou est représenté sur la planche 51, il apparaît à nouveau dans le dernier chapitre du roman graphique intitulé « Kontoglou » où il dialogue avec le narrateur autodiégétique. Ces interactions sur les planches 322 et 323 révèlent la puissance de l'imaginaire dans l'œuvre. Sur la planche 305, on voit le narrateur acheter l'ouvrage *Aïvali ma patrie*, dont des extraits sont cités tout au long du roman graphique.
- 22 Le chapitre « Ilias » apparaît à la suite de « Fotis ». Il se fonde sur l'histoire vraie d'Ilias Vénézi⁷, qu'il a narrée dans un livre intitulé *Le Numéro 31328* et publié en 1924. En septembre 1922, Ilias, alors qu'il a à peine 18 ans, est capturé par les Turcs dans la ville d'Aïvali, comme 30 000 hommes envoyés dans les camps de travail. Il fera partie des 19 survivants. Ce récit éclaire la perspective grecque sur l'exil des chrétiens orthodoxes de la ville d'Aïvali.
- 23 Le chapitre suivant, intitulé « Agapi - Zehra » relate le même épisode dans la perspective de la sœur d'Ilias, Agapi Vénézi-Molyviati. Celle-ci narrera son témoignage dans le roman *Chronique des dix jours*. Au début de ce chapitre, des vignettes similaires apparaissent, avec des énoncés repris, comme « La cuillère je te l'ai mise dans la boîte

avec le sucre » (p. 101 et 176). Il s'agit à nouveau d'une histoire vraie : celle de la rencontre d'Agapi avec un officier turc, qui, la confondant avec sa sœur Zehra tuée par les Grecs, l'a prise sous son aile avec son père et a tout fait pour la libération de son frère, qui n'a finalement pas abouti.

- 24 Le quatrième roman enchâssé est celui d'un auteur turc, Ahmet Yorulaz, dont la famille turque crétoise a été expulsée à Aïvali dans le cadre de l'échange de populations. Son roman, *Les Enfants de la guerre*, a inspiré le chapitre « Hasanakis » du roman graphique. Le personnage de fiction Hasanakis donne accès à une perspective turque sur la situation en Crète dans une période allant de 1897 à 1923, année de son exil pour Aïvali.
- 25 L'enchâssement de ces quatre romans donne lieu à un dialogisme au niveau énonciatif avec différents narrateurs. La notion de polyphonie (Bakhtine, 1970 [1929]) permet de rendre compte de la virtualité des énonciateurs et des phénomènes de pseudo-référence dans la littérature. Les quatre histoires parallèles sont enchâssées dans un récit contemporain (le premier et le dernier chapitres), où le narrateur autodiégétique relate son voyage à Aïvali. Le chapitre « Fotis » comporte des adresses au lecteur, qui créent une connivence : « À mesure que tu t'approches de la côte, tu ne peux t'empêcher de te demander où est la cité [...] Nichée sur la rive, à l'abri des regards, la voilà, la cité dont je te parle » (p. 43). Ilias, Agapi et Hasanakis constituent les narrateurs de leurs chapitres éponymes.

2.3. Croisement entre les époques et les lieux

- 26 Du fait de ces récits enchâssés, on observe un dialogue entre différentes périodes :
- Le temps du narrateur, qui commence le 9 novembre 2011 ;
 - Le mois de septembre 1922 à Aïvali, période à laquelle se déroulent les récits d'Ilias et Agapi-Zehra ;
 - La période allant de 1897 à 1923 en Crète, avec la révolte des Grecs contre les Turcs, le départ de l'armée turque de Crète et l'exil contraint des populations musulmanes.
- 27 Les récits se déroulent dans différents lieux :
- En Crète, d'abord, où le narrateur relate ses séjours passés (p. 12-15). C'est sur cette île, dans un village de 300 habitants⁸ (p. 221), que commence l'histoire d'Hasanakis. À la suite des persécutions à l'encontre de la population musulmane, sa famille effectue une première étape à Kandanos, où 800 Turcs se rassemblent et sont cernés par des milliers de Grecs, puis s'installe à La Canée de 1897 à 1923.
 - À Mytilène, sur l'île grecque de Lesbos dans la mer Égée, au temps du narrateur qui la considère comme sa « patrie du cœur » (p. 16). C'est là également qu'il a effectué son service militaire.
 - En Asie Mineure, où la ville de Smyrne (aujourd'hui Izmir) et son incendie en 1922 sont évoqués sur la planche 353. La ville d'Aïvali constitue naturellement le centre du roman graphique. Sur la planche 45, on comprend pourquoi elle était peuplée uniquement de Grecs au moment de l'échange de populations : le pope Yannis Ikonomos avait aidé et pris soin d'un commandant turc dans une bataille qui l'opposait aux Russes. Devenu le vizir Hasan Pacha, le prêtre va le voir à Constantinople en 1770 et il lui accorde les privilèges qu'il demande pour sa ville : une cité indépendante dont sont exclus les Turcs. Le narrateur se rend ensuite sur l'île turque située en face d'Aïvali, autrefois Moskhonissi, aujourd'hui Cunda. Il y relate l'histoire de l'île, dont des milliers d'habitants ont été tués par les Turcs en septembre 1922 (p. 338-340). Il pose un regard ironique sur les habitants de Mytilène qui

vont y faire leur marché : « les Grecs ramènent ce qu'ils n'ont pas eu le temps d'emporter à l'époque de la Catastrophe » (p. 374). C'est sur cette île que le narrateur fait la connaissance d'une famille turque.

3. Donner à voir l'altérité

- 28 Comme le rappelle Kilani, « On n'est "Autre" que dans le regard de quelqu'un » (1992 : 27). L'éthique de l'altérité de Levinas (1967) implique de reconnaître l'Autre en tant qu'Autre, de ne pas le réduire au même. C'est en ce sens que Glissant propose une « pensée du rhizome [...] au principe de ce que [il] appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (1990 : 23).

3.1. Altérité et conflit

- 29 La question de l'altérité se situe au cœur du roman graphique et certaines situations sont propices à un développement sur la question. Les défilés commémoratifs qui apparaissent à plusieurs reprises dans le roman graphique (p. 20-30, 310-311, 375) permettent de porter un regard distancié sur les discours nationalistes : « Il y a un siècle, à un an près, l'île était libérée de nos ennemis, les Turcs » (p. 20), « Notre libération des barbares turcs » (p. 27). Une réflexion est proposée autour de la notion d'ennemi sur les planches 20 et 21 :

Chaque peuple a son ennemi, un ennemi mortel. S'il n'en a pas, eh bien, il doit s'en trouver un. Un ennemi qu'il faut montrer du doigt, dénoncer dans les livres d'école. Car il ne s'agirait pas... Car il ne s'agirait pas qu'en grandissant les enfants comprennent enfin que d'autres que lui sont responsables de ce qui va de travers dans leur vie.

- 30 L'auteur met en évidence l'exploitation politique de l'identité à l'œuvre. Il pointe une transmission intergénérationnelle de la rancœur et déconstruit une vision essentialiste nationaliste, qui s'étend au-delà des relations entre la Grèce et la Turquie (sur la planche 379, le nazisme et le camp de détention de Guantanamo sont figurés). Soloup développe une perspective croisée sur les victoires et les défaites, les héros et les monstres : « De la même manière, j'imagine, qu'ils commémorent leurs victoires. Nos défaites », « Les héros d'un camp sont les monstres pour l'autre » (p. 27). Il met en évidence des phénomènes similaires de chaque côté : « chaque camp est persuadé qu'il est le seul à être persécuté. Et que les barbares sont toujours de l'autre camp » (p. 370), « Tous, dans un camp comme dans l'autre, sont convaincus d'appartenir à une "race" supérieure », « notre alibi ce sont les autres » (p. 378).

3.2. Manifestations de l'altérité

3.2.1. Une altérité physique ?

- 31 À plusieurs reprises, la ressemblance physique entre Grecs et Turcs est mise en évidence. Sur les planches 52 et 61, on retrouve une vignette représentant deux silhouettes turque et grecque évoquant le théâtre d'ombre *Karaghiósis* d'Asie Mineure. Les deux personnages, dont la posture est très similaire, sont allongés de façon symétrique sous un cognassier, arbre qui a donné son nom à l'île d'Aivali et qui représente ici de façon symbolique un toit. Leur tenue est typique du début du xx^e

siècle et leur chapeau essentiellement permet de les différencier. Lorsque les personnages ne veulent pas être identifiés, c'est leur couvre-chef qu'ils vont modifier. Madame Marigo, Crétoise grecque qui vivra une histoire d'amour avec Hasanakis, troque ainsi lors de leur premier rendez-vous son chapeau contre un voile (p. 284). Quand Hasanakis s'enfuit de Crète, elle vient lui apporter un autre chapeau afin qu'il ne soit pas « trahi » par sa chéchia (p. 297). La couleur du turban est également mentionnée par Hasanakis : « Nous formions une communauté harmonieuse et chaleureuse. La seule chose qui nous distinguait les uns des autres était nos turbans : blancs pour nous, noirs pour les Grecs » (p. 224). Dans la période contemporaine, le narrateur relève le caractère identique des visages : « Les langues sont différentes, mais les visages sont les mêmes » (p. 306), « Je demande des renseignements en grec et, par deux fois, je tombe sur des Turcs » (p. 307). L'image des silhouettes sous le cognassier est reproduite sur la planche 377, où l'on voit le narrateur accompagné de Mehmet, le touriste turc avec lequel il a sympathisé. L'un porte une casquette, l'autre non, mais il n'est pas possible de les distinguer formellement.

3.2.2. Une altérité religieuse ?

- 32 Il apparaît nécessaire de mentionner la religion, critère utilisé pour les échanges de populations. La bonne entente entre pope et imam est soulignée sur la planche 223 dans le village crétois où coexistent une église et une mosquée : « quand ils se croisaient, l'imam, Cherif efendi, et le pope, le père Trasakis, se saluaient et bavardaient avec la plus grande cordialité ». Cette concorde contribue à la « cohabitation pacifique » (Bayindir Goularas & Betül Nuhuğlu, 2015 : § 9) entre les deux communautés. Doumanis (2012) utilise le terme *intercommunality* pour rendre compte de cette coexistence harmonieuse, où les voisins musulmans et orthodoxes « mena[ai]ent au sein de la société multiconfessionnelle et multiethnique ottomane une vie heureuse, animée par des fêtes communautaires » (Kefalidou, 2024 : § 13). En outre, plusieurs personnages révèlent leur athéisme : c'est le cas de l'imprimeur pour lequel Hasanakis travaille (p. 262) et qui manifeste un respect pour la foi de son employé. Le narrateur, à qui Mehmet demande s'il a « interrompu [sa] *dua*⁹ » (p. 350) devant l'église des Taxiarches, indique ne pas être croyant. Les frontières de l'altérité s'estompent ainsi.

3.2.3. Une altérité linguistique ?

- 33 L'altérité linguistique s'exprime dans les différents termes utilisés pour désigner la même réalité. C'est le cas des lieux pour lesquels on dispose du nom grec et du nom turc : Aïvali (Ayvalik en turc, qui renvoie au cognassier) correspond à Kydonies en grec, coing. Il est intéressant de relever la relation métonymique entre les deux langues, avec le choix de désigner le fruit ou l'endroit où il pousse. Le village natal d'Hasanakis s'appelle Kamiş en turc, Kalami en grec, dans les deux cas, il signifie le roseau. Parfois, deux façons de désigner un lieu existent, sans que cela soit lié à des langues différentes : « L'Anatolie, l'Asie Mineure : deux mots pour un même endroit ! C'est peut-être cela qui me fascinait » (p. 234). Une réflexion est également menée autour du terme utilisé pour désigner les Grecs et rendre compte de leur altérité : « Les Turcs ont deux mots pour "Grec" : *yunan*, qui désigne les Grecs d'en face, ceux qui sont arrivés en 1919 pour mettre le foutoir [...], « [...] et puis *rum*, c'est-à-dire les *Romii*, qui étaient leurs voisins et avec qui ils partageaient le pain comme les orages » (p. 348). Cette distinction est évoquée par Bayindir Goularas et Betül Nuhuğlu : « les premiers étant

inconnus et les autres considérés comme compatriotes des Turcs d'Anatolie » (2015 : § 16).

- 34 On aurait pu penser que l'emploi d'une langue différente, le grec vs le turc, représenterait une source importante de différence. En réalité, ces frontières linguistiques s'estompent. En 1922, les hommes d'Aïvali comprennent le turc, à l'exception de l'un d'entre eux (p. 103). Le roman graphique insiste sur les possibilités d'intercompréhension ; Agapi indique ainsi : « Grâce à mes quelques bribes de turc et aux rudiments de français de l'officier, mais surtout grâce aux mots que me dictait mon cœur, je parvins à exprimer ma douleur » (p. 183). L'officier Kenaledin lui attribue le prénom turc de sa sœur, Zehra. Quant à Hasan, son prénom turc est complété par le suffixe affectif grec « akis », ce qui manifeste les mélanges possibles entre les langues. En outre, le dialecte crétois est parlé par les Turcs, ce qui permet à Mehmet et au narrateur, qui veille à placer « [s]es trois mots de turc » (p. 350), de communiquer. Ils ont également recours à la langue tierce de l'anglais et le narrateur déclare : « Quand on veut se comprendre, on se comprend » (p. 350).
- 35 Si les différences physiques, religieuses et même langagières sont dépassées, que reste-t-il ? Il est fait mention d'une altérité dans la vision du monde : « nos peuples ne pensent pas de la même façon » (p. 355), les Grecs étant attachés à la mer, les Turcs à la terre. Et l'on comprend ainsi une source de désaccord : « les uns et les autres se croient propriétaires des mêmes lieux » (p. 357), dont la bataille entre un chat et un serpent constitue la métaphore (p. 264, 359).

4. Donner à voir un double exil

- 36 Associé à des violences très fortes, l'exil représente une source de séparation : séparation du voisin, séparation de la terre.

4.1. Exil des Grecs d'Asie Mineure

- 37 C'est d'abord l'exil des Grecs d'Asie Mineure, et plus particulièrement de la presque île d'Aïvali, qui est donné à voir, dans le cadre du chapitre « Ilias », qui se déroule en 1922. Là, on découvre la situation des femmes et enfants, considérés comme de « la marchandise avariée », contraints à l'exil pour la Grèce, et celle des « hommes de dix-huit à quarante-cinq ans [...] emmenés en esclavage dans les bataillons de travail. Les tristement célèbres *amele taburu* » (p. 95). La dimension documentaire est clairement présente dans ces planches. On comprend que les bateaux chargés de femmes, enfants et vieillards embarquent pour Mytilène (p. 178), tandis que les hommes sont déportés dans des camps de travail « dans les profondeurs de l'Asie » (p. 97). Si le récit est focalisé sur Ilias, jeune homme de 18 ans qui ne veut pas se livrer mais se fait attraper sur la planche 120, il donne également à voir les bribes de la vie de personnes exécutées, lors du massacre de convois entiers, ou de l'« écumage » qui donne lieu à des morts violentes. C'est le cas des hommes qui se sont déguisés en femmes pour échapper aux travaux forcés. Ce travestissement résonne avec le chapitre précédent axé sur le Carnaval où la visée était alors ludique. Lorsqu'Ilias et les autres prisonniers embarquent pour un bateau vers les *amele taburu* d'Anatolie, il déclare : « Je n'ai plus assez de force pour haïr » (p. 161). Le chapitre suivant, « Agapi-Zehra », continue de documenter l'exil des habitants d'Aïvali. L'héroïne fait le récit de l'arrivée de l'armée

turque dans sa ville (p. 173), l'entrée en vigueur de la loi martiale (p. 175), « la terreur, les vicissitudes » subies (p. 191), le viol (p. 205). Cependant, c'est son point de vue qui est privilégié, et les émotions très fortes qu'elle éprouve : « La tristesse et le désespoir s'étaient emparés de mon âme » (p. 209). Le récit des violences extrêmes infligées aux Grecs se poursuit sur les planches 341-343 lorsque le narrateur se rend à Moskhonissi et relate les massacres de milliers d'hommes, femmes et enfants perpétrés par les soldats turcs en direction des habitants qui avaient fait le choix de rester dans leur ville, dans l'espoir d'une bonne entente entre les deux communautés.

4.2. Exil des Turcs de Crète

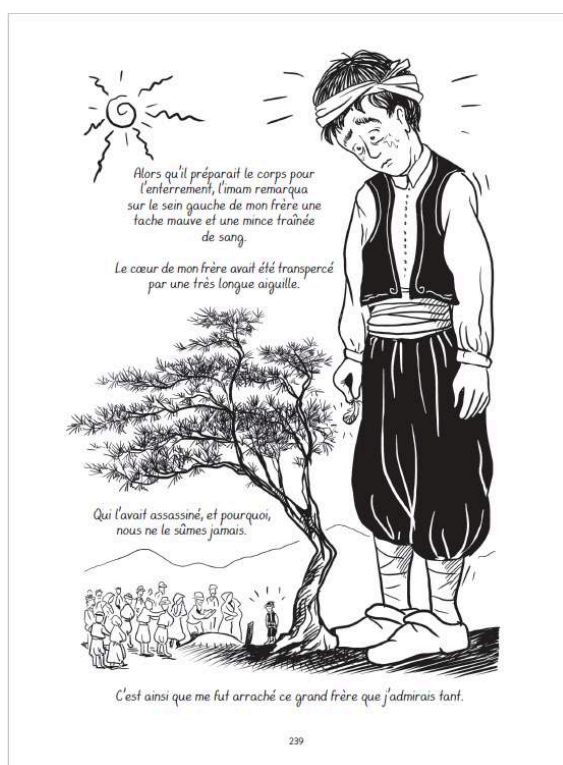
- 38 L'exil vécu par les Grecs d'Asie Mineure au début des années 1920 est mis en regard avec celui qu'ont connu les populations musulmanes de Crète à la toute fin du XIX^e siècle. Le chapitre « Hasanakis » présente la perspective des Turcs dans cette île. En 1897, lors de la révolte des Grecs, Hasanakis est adolescent, au sein d'une famille d'Asie Mineure établie en Crète depuis 15 générations (p. 227, 234). À la suite des mauvais traitements infligés aux musulmans dans leur village (« Dehors, les turcs », p. 228), ses parents décident de partir. Peu avant leur exil, son frère Mahmoud est tué (p. 239) et les dessins rendent compte de cette immense douleur (p. 238).

Figure 3. – Soloup, *Aivali*, Éditions Steinkis, 2022, p. 238.



© Éditions Steinkis.

Figure 4. – Soloup, *Aivali*, Éditions Steinkis, 2022, p. 239.



© Éditions Steinkis.

- 39 La planche 238 est caractérisée par son silence et par la présence d'une ligne brisée qui introduit une irrégularité. On observe un travelling arrière. La bouche grande ouverte de la mère hurlante dont les yeux pleurent fait écho au visage horrifié d'Agapi-Zehra terrorisée par le sort qui sera réservé à son frère (p. 215). Le plan moyen représente la famille éplorée, tandis que le plan d'ensemble manifeste son isolement. La maison est silencieuse mais vibrante d'émotions, comme en témoignent les traits qui en émanent. La planche 239 figure l'enterrement et le désespoir. L'agrandissement d'Hasanakis reflète sa souffrance infinie face à l'horreur de la mort de son frère. Si l'image est marquée par une grande subjectivité, le texte vient en réduire sa polysémie en insinuant l'idée d'un meurtre commis à l'aide d'« une très longue aiguille » transperçant le cœur. La véritable évidence de la douleur s'oppose à la dissimulation du crime.
- 40 La famille se réfugie à Kandanos, bientôt assiégé par les Grecs (p. 245). Si un obus avait visé quelques jours plus tôt la cour de la mosquée (p. 246), c'est le lieu de culte lui-même qui est pris pour cible (p. 248) à l'heure de la prière, tuant onze personnes, dont le père d'Hasanakis. Sur la planche 250, Hasanakis, sa mère et sa sœur, tout comme 700 musulmans, effectuent un périple épuisant d'une semaine, jusqu'à La Canée, encadrés par des soldats italiens et français. Dans cette ville, les Turcs sont assassinés par des fanatiques grecs (p. 258, 281, 282, 292); « toutes sortes d'exactions et d'humiliations » (p. 269) sont commises, rendant « [l]a vie des Turcs de la Canée [...] chaque jour plus insupportable » (p. 292). Ce traitement inhumain intervient dans un contexte plus large : les événements en Asie Mineure influencent la situation des musulmans en Crète : « Entre temps, Mustafa Kemal Pacha avait refoulé les Grecs jusqu'à Smyrne et avait "nettoyé" l'Asie Mineure », « Encouragés par leurs

compatriotes réfugiés en Crète et enragés par les mauvaises nouvelles que ceux-ci leur apportaient, les Grecs du coin se mirent à assassiner les Turcs un peu partout » (p. 281). Sachant que l'exil deviendrait bientôt obligatoire et que sa situation est très périlleuse, Hasanakis quitte ainsi La Canée pour l'Asie Mineure, terre de ses ancêtres.

4.3. Les souvenirs de l'exil (post-mémoire)

- 41 L'accueil réservé en Turquie aux populations musulmanes de Grèce est marqué par une grande hostilité : ils sont traités « de “demi-mécréants” et de “graines d'infidèles” par [leurs] coreligionnaires » (p. 228), ou encore de « germes de Grecs » (p. 368). Les discriminations subies à leur arrivée sont similaires à celles qu'ont connues les populations grecques orthodoxes ayant quitté l'Anatolie. L'échange de populations a conduit à un exil vers des terres auxquelles les populations ont été assignées du fait de leur religion, de leur langue ou encore de leurs lointains ancêtres, mais en aucune manière à une terre dans laquelle ils se reconnaissaient.
- 42 Lorsque le narrateur rencontre Mehmet, ils échangent leurs souvenirs familiaux de l'exil, dans une forme de post-mémoire. Les déchirements vécus sont du même ordre : Mehmet relate l'expérience de sa grand-mère, turque de Crète (p. 349-350), le narrateur développe son récit familial (p. 352). Mehmet dit avoir connaissance des massacres perpétrés par les soldats turcs à leur arrivée à Moskhonissi lorsque le narrateur aborde la question : « Je sais... On n'en parle pas beaucoup chez nous mais j'ai lu des choses là-dessus » (p. 361). Les deux hommes abordent également la question de l'installation des échangés dans la maison des exilés (p. 362-363). Aux yeux de l'épouse de Mehmet, ce sont précisément ces maisons qui peuvent les rassembler : les personnes qui ont pris possession des habitations étaient « des réfugiés et non des conquérants » (p. 368). Dans les échanges entre le narrateur et Mehmet, on retrouve la douleur commune telle que décrite par Bayindir Goularas : « Ni la mémoire de la guerre gréco-turque, ni les sentiments d'hostilité ne trouvent leur place lors de ce type de rencontres. La peine commune des patries perdues lie à jamais les deux communautés d'échangés » (2015 : § 29). Si la barbarie est identique de part et d'autre, l'humanité demeure intacte et c'est là que résident les possibilités de rencontre.

5. L'humanité comme lieu de rencontre

- 43 Si le motif de la séparation est bien présent dans l'œuvre, celui de la rencontre la traverse également. Soloup donne à voir la reliance, entendue comme l'action et le résultat de « créer ou recréer des liens, établir ou rétablir une liaison entre une personne et soit un système dont elle fait partie, soit l'un de ses sous-systèmes » (Bolle De Bal, 2003 : 103). L'Autre est considéré comme un humain et non un ennemi.

5.1. Intercommunalité

- 44 L'intercommunalité, développée *supra*, est essentielle dans le récit. On la retrouve dans le roman graphique *Manolis* de Glykos et Antonin (2013), qui met en scène une cohabitation harmonieuse des langues et des religions, antérieure à l'échange de populations (Dardaillon, 2024). Elle est caractérisée par une solidarité (Bayindir Goularas & Betül Nuhoglu, 2015 : 18) et une véritable amitié, par exemple celle des

voisins en Crète. Sur la planche 232, la mère d'Hasanakis dit à son père : « Nous nous entendons bien avec Monsieur Aristidis, et aussi avec les Orfanoudakis... », « Et le fils de Madame Evanguélia, c'est lui qui apprend à lire à notre petit Hasan, n'est-ce pas ? » (p. 232). Cette amitié entre la mère d'Hasanakis et Mme Evanguélia est marquée par l'espoir : « Courage, Zeynep *hanim* ! Un jour viendra où les braves gens vivront à nouveau ensemble ! » (p. 240). Les amis des deux communautés se réunissent dans les moments de douleur. Au moment de leurs adieux, la mère d'Hasanakis embrasse Mme Evanguélia en disant : « Avec toi ici je sais que je ne devrais pas m'inquiéter pour la tombe de Mahmoud » (p. 240). À l'enterrement de la première à La Canée, les employeurs d'Hasanakis, Monsieur Valdimiros et Madame Marigo, viennent lui témoigner leur soutien (p. 282).

5.2. Condamner la barbarie et protéger l'Autre de la barbarie des siens

- 45 À plusieurs reprises dans le texte, les personnages ont à cœur de condamner la barbarie et de protéger l'Autre de la barbarie commise par les siens. C'est ce qui anime Kenaledin, l'officier turc venant en aide à Agapi, quand elle cherche un moyen de sauver son frère emprisonné. Lorsque l'officier la voit dans la rue alors qu'elle est malade et a passé trois jours dehors, il reconnaît sa propre sœur Zehra : « tu es Zehra en personne ». Un champ lexical religieux domine : « pareil à un ange » (p. 182), « un imprévisible miracle se produisit » (p. 184), « tel un don du ciel » (p. 187). Kenaledin est considéré comme un protecteur, source d'espoir et de joie (p. 185), qui ne ménage pas ses efforts pour libérer Ilias : « Je le jure sur ma foi, j'essaierai de retrouver ton frère et de le sauver » (p. 215). L'officier turc manifeste une sollicitude envers Agapi-Zehra et son père : « il avait pensé à tout. Un cheval nous attendait, chargé de paillasses, de draps, de couvertures, de provisions pour une semaine » (p. 216). Celui qui a été prêt à « cach[er] des ennemis en temps de guerre » (p. 214) est l'objet d'une reconnaissance éternelle : « cet être inoubliable » (p. 210), « Sois béni, Kemaledin, où que tu sois. Pas un jour je ne t'ai oublié dans mes prières » (p. 217).
- 46 Une évolution très intéressante dans la vision du monde de l'officier turc est relatée. Sur la planche 200, il dit à Agapi-Zehra comment les siens sont « morts tués par les tiens » à Bursa. Sa réaction immédiate a été celle de la vengeance : « Et j'ai juré, qu'Allah me soit témoin, j'ai juré sur le Coran de me venger. J'ai juré de tuer toutes les jeunes filles grecques qui se trouveraient sur ma route ! » C'est le fait d'avoir vu dans Agapi sa sœur cadette Zehra, d'avoir reconnu ainsi toute son humanité qui l'a conduit à « oubl[er] [s]on premier serment et [à] en [faire] un second » : « J'ai juré de faire tout ce qui était en mon pouvoir pour que tu ne pleures plus » (p. 202).
- 47 À La Canée, l'employeur grec d'Hasanakis, Monsieur Vladimiros lui permet de rester « à l'abri des fanatiques grecs » (p. 258). Il est précisé : « Les Grecs eux aussi s'indignent devant des actes de barbarie » (p. 258) et fait mention de l'enlèvement d'une jeune musulmane, violée pendant des semaines et que les agresseurs ont voulu forcer à se convertir. Les exclamations de la jeune femme (p. 259) : « Au secours », « Mère, sauve-moi », « Maman ! » et les images sont identiques à celles qui rendent compte du viol d'une jeune femme à Aivali (p. 205) : « Au secours, mère ! Maman ! » Sur la planche 260, Monsieur Vladimiros condamne fermement de telles horreurs : « C'est une honte pour l'humanité toute entière », tout en ayant conscience des atrocités commises

dans les deux camps : « Et malheureusement, après cela, les Turcs commettront des crimes semblables de l'autre côté de la Crète. » Dans les discussions qu'il a avec Hasanakis autour de l'Histoire et des conflits qui opposent Grecs et Turcs, l'imprimeur met en cause les gouvernements : « sans les manigances des gouvernants, nous pourrions vivre en bonne entente » (p. 266), « l'éternel opprimé, qu'il soit grec ou turc, c'est le peuple ». Grecs et Turcs sont réunis dans leur humanité et leur statut de victime.

5.3. Empathie, amour et filiation au-delà du sang

- 48 Les personnages du roman graphique manifestent une empathie en ce qu'ils sont capables de comprendre la vision de l'Autre, sa perception de la réalité. L'empathie de Monsieur Vladimiros envers Hasanakis est facilitée par l'expérience qu'il a lui-même vécue à Constantinople : « Je sais ce que c'est d'être chassé de chez soi et de perdre son père » (p. 256). C'est un véritable amour qui unit Hasanakis à Madame Marigo, veuve grecque qui lui déclare sa flamme. Dans la situation de persécution des musulmans en Crète, ils se retrouvent confrontés à une impasse : adopter la religion de l'Autre ou le suivre dans son exil. Faute de mieux, Madame Marigo organise la fuite d'Hasanakis pour Aïvali (p. 295).
- 49 Le roman graphique esquisse également la possibilité d'une filiation au-delà du sang. En embauchant Hasanakis, le couple d'imprimeurs voit en lui bien plus qu'un employé ; Monsieur Vladimiros lui offre ainsi un dictionnaire turco-grec dès qu'il accepte son offre : « un souvenir du jour où tu es entré dans la famille » (p. 257). Plus loin, Hasanakis estime : « ils se comportaient avec moi comme si j'avais été leur fils », « ils commencèrent à m'inviter à dîner le samedi soir » (p. 261), et c'est ce qu'eux-mêmes lui disent : « Tu es comme un fils pour nous » (p. 275). On apprend qu'ils ont même entrepris des démarches en vue d'une adoption, « [s]ans [l]e séparer de [s]a mère, bien sûr », restées vaines du fait de la différence de religion (p. 275). On voit toute la sincérité de l'amitié lorsqu'Hasanakis fait ses adieux au couple d'imprimeurs avant de travailler pour Madame Marigo (p. 276-277).
- 50 À Aïvali, une famille inédite se constitue avec comme membres Agapi-Zehra, son père et l'officier turc : « nous formions une espèce de famille. Je recousais ses boutons, ravaudais ses chaussettes... Lui prenait soin de nous comme des siens » (p. 211). Le narrateur et Mehmet se reconnaissent également dans une même filiation en se considérant comme « les petits-enfants du traité de Lausanne » (p. 371-375), ou encore « les bâtards de Lausanne » (p. 382), et affirment leur amitié : « tu peux nous ajouter à la liste de tes amis » (p. 383).

6. Conclusion

- 51 À travers ce roman graphique, Soloup donne à voir des visages et des histoires associés à la mémoire des échanges de populations entre Grèce et Turquie. Ces récits intimes, transmis par le biais de l'art et de la fiction, deviennent une construction collective. Avec ses motifs de séparation et de rencontre, l'altérité est mise en scène. L'auteur s'emploie à représenter la perspective de l'Autre à travers le recours au dialogisme et au récit de différents personnages, de fiction ou réels, inspirés par des écrivains. Au fil des planches, en dépit des rivalités territoriales entre Turquie et Grèce, l'Autre n'est

plus si autre. La similitude des histoires vécues dans le cadre de ce double exil permet de dépasser la concurrence des mémoires, de rendre compte de la complexité mais également de l'humanité qui réunit les personnages des différentes histoires et de l'Histoire. L'échange de populations constitue une forme particulière d'exil. Celui-ci entre la Grèce et la Turquie est considéré comme un point de référence pour les échanges de populations ultérieurs (İğsız, 2018 : 6), parmi lesquels on peut citer les accords de Postdam en 1945, la partition de l'Inde en 1947, Chypre en 1974. Comme le souligne encore İğsız (2018 : 3), les routes de la Méditerranée orientale empruntées par les échangés sont celles qui seront prises au début du XXI^e siècle par les exilés, traversées ô combien périlleuses représentées dans les romans graphiques *Gilets de sauvetage* de Glykos et Antonin (2018) et *L'Odyssée d'Hakim* de Toulmé (2018, 2019, 2020).

BIBLIOGRAPHIE

BAKHTINE Mikhaïl (1970), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [1929] (G. Verret, trad.), Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme.

BAKHTINE Mikhaïl (1984), *Esthétique de la création verbale* [1952/1979] (A. Aucouturier trad.), Paris : Gallimard.

BAYINDIR GOULARAS Gökçe (2013), « La mémoire collective : clé de la préservation des identités d'origine (l'étude du cas des échangés musulmans) », *Turkish Journal of Sociology*, 27(3), 109-121.

BAYINDIR GOULARAS Gökçe (2015), « Un exemple de la perception de la frontière en Méditerranée : l'étude de la frontière entre la Grèce et la Turquie », *Diacronie*, 23(3), <<https://doi.org/10.4000/diacronie.2383>>.

BAYINDIR GOULARAS Gökçe & BETÜL NUHOĞLU Ayşe (2015), « La guerre, la mémoire et les récits de vie », *Carnets*, Deuxième série, 5, <<https://doi.org/10.4000/carnets.407>>.

BOLLE DE BAL Marcel (2003), « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », *Sociétés*, 80(2), 99-131, <<https://doi.org/10.3917/soc.080.0099>>.

BRUNEAU Michel (2010), « Turcs hellénophones et Grecs turcophones : défi à l'homogénéisation ethnique de l'État-nation ou héritage ottoman menacé de disparition ? », *Anatoli*, 1, 215-233 <<https://doi.org/10.4000/anatoli.393>>.

BRUNEAU Michel (2012), « L'expulsion et la diasporisation des Grecs d'Asie Mineure et de Thrace orientale (1914-1923) », *Anatoli*, 3, 57-83, <<https://doi.org/10.4000/anatoli.426>>.

CHÉROUX Clément (2009), *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg : Le Point du jour.

CLARK Bruce (2006), *Twice A Stranger: How Mass Expulsion Forged Modern Greece and Turkey*, Londres : Granta Books.

DARDAILLON Sylvie (2024), « De *Parle-moi de Manolis* à *Gilets de sauvetage* : Grèce terre d'exil, terre d'accueil dans la poétique d'Allain Glykos », *Cahiers balkaniques*, hors-série, <<https://doi.org/10.4000/1219j>>.

- DELORME Olivier (2013), *La Grèce et les Balkans. Du v^e siècle à nos jours*, Paris : Gallimard.
- DEMANZE Laurent (2019), « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction », *CONTEXTES*, 22, <<https://doi.org/10.4000/contextes.6893>>.
- DOUMANIS Nicholas (2012), *Before the Nation. Muslim-Christian Coexistence and Its Destruction in Late Ottoman Anatolia*, Oxford : Oxford University Press.
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Le Seuil.
- GEORGELIN Hervé (2002), « La fin de la société ottomane polyethnique dans les récits en grec », *Études balkaniques*, 9(1), 207-250, <<https://doi.org/10.3917/balka.009.0011>>.
- GLISSANT Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris : Gallimard.
- GLYKOS Alain & ANTONIN (2013), *Manolis*, Paris : Cambourakis.
- GLYKOS Alain & ANTONIN (2018), *Gilets de sauvetage*, Paris : Cambourakis.
- HALBWACHS Maurice (1994), *Les cadres sociaux de la mémoire [1925]*, Paris : Albin Michel.
- HIRSCH Marianne (2014), « Postmémoire » (P. Mesnard, trad.), *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, 205-206, <<https://doi.org/10.4000/temoigner.1274>>.
- IĞSİZ Aslı (2018), *Humanism in Ruins: Entangled Legacies of the Greek-Turkish Population Exchange*, Stanford : Stanford University Press.
- IĞSİZ Aslı (2022), « Rethinking the Greco-Turkish Population Exchange in the Civilizationist Present », *Journal of Modern Greek Studies*, 40(2), 271-298.
- KEFALIDOU Charikleia Magdalini (2024), « Ayvali et Expecting : mémoire, espace et identités dans la bande dessinée », *Cahiers balkaniques*, hors-série, <<https://doi.org/10.4000/12la3>>.
- KILANI Mondher (1992), *Introduction à l'anthropologie*, Lausanne : Payot.
- KONTOGLOU Fotis (2017), *Aivali, ma patrie [1962]* (M. Terrades, trad.), Paris : Cambourakis.
- LESAGE Sylvain (2022), « Bande dessinée et histoire », *Sociétés & Représentations*, 53(1), 15-38.
- LEVINAS Emmanuel (1967), *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris : Vrin.
- SOLOUP (2022), *Une histoire entre Grèce et Turquie [2014]* (J.-L. Boutefeu, trad.), Paris : Steinkis.
- TODOROV Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris : Le Seuil.
- TONNET Henri (2022), *La littérature grecque moderne*, Paris : Garnier.
- TOULMÉ Fabien (2018), *L'odyssée d'Hakim 1. De la Syrie à la Turquie*, Paris : Delcourt.
- TOULMÉ Fabien (2019), *L'odyssée d'Hakim 2. De la Turquie à la Grèce*, Paris : Delcourt.
- TOULMÉ Fabien (2020), *L'odyssée d'Hakim 3. De la Macédoine à la France*, Paris : Delcourt.
- VIART Dominique (2019), « Terrains de la littérature », *Elfe XX-XXI*, 8, <<https://doi.org/10.4000/elfe.1136>>.
- WERNER Michael & ZIMMERMANN Bénédicte (2003), « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 58^e année (1), 7-36, <<https://shs.cairn.info/revue-annales-2003-1-page-7?lang=fr>>.

NOTES

1. Ce chiffre est indiqué par Bayındır Goularas (2013), en suivant les données fournies par l'Institut statistique turc.
 2. Ce traité ne concerne pas les Grecs d'Istanbul ni les musulmans de Thrace occidentale grecque (Bruneau, 2012 : § 13).
 3. Dans le sens d'un sentiment de compassion et de bienveillance.
 4. Je remercie très vivement les deux relecteurs anonymes pour leurs suggestions qui m'ont été d'une grande utilité. J'adresse mes remerciements les plus chaleureux à Sylvie Dardaillon pour la générosité avec laquelle elle m'a fait part de ses analyses du roman graphique, notamment de la dimension plastique. Je la prie de m'excuser de n'avoir pu intégrer toutes ses réflexions par manque de place.
 5. Avant 1923, plus de 1 200 000 Grecs orthodoxes avaient déjà quitté l'Anatolie (Bayındır Goularas & Betül Nuhoglu, 2015 : 1).
 6. Encore aujourd'hui, en grec moderne, « devenir turc » signifie embrasser l'islam.
 7. Deux éléments coexistent dans son œuvre : « le témoignage de l'horreur pure et la découverte émue de la solidarité humaine » (Tonnet, 2022 : 263).
 8. On apprend que ce village a été rasé par l'aviation nazie pendant la Seconde Guerre mondiale (p. 228-231).
 9. Prière en turc.
-

RÉSUMÉS

Cette contribution porte sur les échanges de populations entre la Grèce et la Turquie qui ont eu lieu de la toute fin du XIX^e siècle jusqu'au courant des années 1920 à la suite du traité de Lausanne. Je me fonde sur le roman graphique *Aivali* de Soloup qui offre un double éclairage, turc et grec, sur les exactions commises et les exils vécus. Comment l'auteur donne-t-il à voir la perspective de l'Autre ? Ancré dans la mémoire, ce récit relève de la littérature relationnelle. Il est fondé sur le dialogisme au niveau iconique, textuel et énonciatif à travers un croisement entre les époques et les lieux. L'altérité, dans ses dimensions conflictuelle, physique, religieuse et linguistique, est donnée à voir, tout comme le double exil est mis en regard. S'il est beaucoup question de séparations dans le roman, l'humanité apparaît comme le lieu de rencontre avec l'Autre.

This contribution looks at the population exchanges between Greece and Turkey that took place from the very end of the 19th century until the 1920s following the Treaty of Lausanne. It is based on Soloup's graphic novel *Aivali*, which sheds light on both the Turkish and Greek exactions and exiles. How does the author present the perspective of the Other? Rooted in memory, this story is relational literature. It is based on dialogism at the iconic, textual and enunciative levels; it crosses eras and places. Otherness, in its conflicting physical, religious and linguistic dimensions, is made visible, just as the double exile is confronted. While there is much talk of separation in the novel, humanity appears to be the place where the Other is encountered.

INDEX

Mots-clés : exil, mémoire, altérité, dialogisme, roman graphique, Empire ottoman, Turquie, Grèce

Keywords : exile, memory, otherness, dialogism, graphic novel, Ottoman Empire, Turkey, Greece

AUTEUR

CATHERINE MULLER

 <https://idref.fr/203757904>

Univ. Grenoble Alpes, LIDILEM, 38000 Grenoble, France

catherine.muller@univ-grenoble-alpes.fr

Chanter le départ et l'absence : le sentiment d'exil en Grèce

Songs of Departure and Absence: The Sentiment of Exile in Greece

Estelle Amy de la Bretèque

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article est le fruit d'une recherche multi-située dans le Magne, en Messénie, à Serres, à Syros et à Athènes. Pour cet article, j'ai privilégié un angle général, tentant d'englober dans un seul écrit des réalités diverses et une géographie assez large afin de faire ressortir un fil commun à l'ensemble de ces chants. Je remercie Ourania Lampropoulou, Efharis Iosifidi, Athanasia Papaioannou, Farhad Shamo-Roto pour les conversations inspirantes que nous avons eues. Merci également aux relecteurs anonymes pour leurs commentaires éclairés.

- 1 La migration, la diaspora et l'exil sont des concepts centraux dans la mise en récits de l'appartenance grecque. Depuis l'épopée homérique, l'image d'Ulysse en quête de sa patrie perdue fait partie de la mythologie qui entoure la représentation des Grecs (Debaisieux, 2009 : 207). Longtemps pays d'émigration, la Grèce a traversé, au cours des quarante dernières années, plusieurs vagues d'immigration qui l'ont transformée en terre d'accueil. Puis, en raison de la crise économique survenue en 2010, elle a de nouveau fait face à une émigration. Depuis l'instauration de l'État grec moderne, les mouvements migratoires et les expériences d'exil ont ainsi joué un rôle déterminant dans la formation de la société grecque contemporaine. La migration est ici entendue comme un phénomène socio-démographique, la diaspora renvoie à une configuration historique et politique de dispersion, tandis que l'exil — et plus précisément la *xenitia* — constitue l'objet central de l'analyse en tant qu'expérience vécue, émotionnelle et symbolique, telle qu'elle est mise en récit dans les chants.
- 2 Basé sur des recherches ethnographiques menées dans plusieurs régions de Grèce, cet article interroge la place des répertoires musicaux de l'exil dans la Grèce d'aujourd'hui.

Les chants de séparation et d'absence occupent une place prépondérante, à la fois dans les répertoires traditionnels ruraux et dans les répertoires urbains du ^{xx}e siècle. Ils constituent un répertoire appelé *tragoudia tis xenitias* (chants d'exil) qui sont aujourd'hui écoutés, joués et dansés dans des contextes divers. Après une courte description du lexique, l'article passe en revue des périodes et des types d'exils différents y associant des chansons emblématiques de chacun de ces déplacements. Enfin, une dernière partie décrit l'épaisseur du sentiment d'exil et la manière dont cette tradition de chants s'inscrit dans une géographie plus large¹.

1. Exils en échos, Serres, 2023

- 3 Carnet de terrain, camp de réfugiés de Serres, octobre 2023. Il est 9h30, le soleil est encore assez bas. Vêtu d'un pantalon noir, d'une chemise bleu pâle, de chaussures en cuir à bouts renforcés et d'un gilet pare-balles, Mina contrôle les entrées et sorties du camp. Construit à l'écart de la ville, le camp est entouré de barrières hautes surplombées de barbelés et d'un système de caméras. À l'entrée, le contrôle des sacs est obligatoire, ainsi que le passage par un portillon de détection électronique. « C'est pour protéger les habitants du camp » me dit Mina. En octobre 2023, le camp accueille essentiellement des Yézidis d'Irak, quelques familles congolaises, ukrainiennes et palestiniennes. Toutes et tous attendent l'autorisation de rejoindre un autre pays d'Europe. Mina travaille ici depuis l'ouverture du camp. De quoi nouer des liens, surtout avec ceux qui parlent quelques mots d'anglais ou de grec. Les habitants du camp ont le droit de sortir durant la journée mais ils doivent rentrer le soir avant la fermeture des portes.
- 4 C'est la pause de Mina, il est 11 heures. Assise sur un banc à quelques mètres de l'entrée du camp, lunettes de soleil vissées sur son nez, elle me raconte l'histoire de sa famille : « Il y a 100 ans c'était ma grand-mère qui était à leur place. » Sa grand-mère maternelle, Kiria Rodoula, était arrivée en Grèce lors de l'échange de population de 1921-1923². « Elle était arrivée sans valise, tenant à la main son petit frère. » Elle me parle aussi de son oncle paternel qui est parti travailler en Allemagne. « Il vivait à Hambourg. Ma grand-mère (sa mère) répétait tout le temps que son fils était en exil. Quand mon oncle a pris sa retraite il est revenu s'installer ici. Mais ma grand-mère n'a pas pu s'en réjouir, elle était déjà partie pour l'autre monde. »
- 5 À 21h30, Mina, habillée d'une robe à dos nu et de chaussures à talons, retrouve des amis à la taverne pour dîner. La moitié de la tablée travaille avec elle au camp. La conversation porte tour à tour sur les enfants, le coût de la vie et la politique locale (la directrice du camp a des vues sur la municipalité). Alors qu'on s'enfonce dans la nuit, le propriétaire de la taverne monte le volume de la musique. On entend *horio mou se nostalgisa* (mon village, j'ai pour toi de la nostalgie), *kanenas me ton pono mou* (personne avec ma douleur), *to psomi tis xenitias* (le pain de l'exil)... Toutes les chansons évoquent d'une manière ou d'une autre la séparation d'un lieu et des êtres chers. La tablée chante, danse et remplit ses verres jusqu'à tard.

2. Les mots de l'exil

- 6 Le mot exil renvoie au terme grec *exoria* (εξορία), hors des limites et au terme latin *exilium*, hors du lieu. Dans les deux cas, la terminologie s'inscrit dans une perspective spatiale de dépassement³. L'exil est une situation de rupture de la place de quelqu'un dans la société. C'est perdre son lieu dans le monde. La physionomie de l'exil se définit alors par rapport à un sol donné, à un lieu ou à des limites assignées. « [...] il n'est pas toujours aisé de définir cette appartenance à un pays, à un territoire qui peut correspondre ou pas à une entité nationale ou étatique avec toutes les modifications ou modulations induites au cours de différentes périodes historiques. » (Bobas, 2024 : 21-22) En grec le mot *exoria* signifie surtout l'exil politique en tant qu'expulsion hors des frontières, bannissement, déportation.

[...] le sens intime, existentiel que revêt en français le mot exil, lorsqu'il désigne l'éloignement, la séparation, voire la vie terrestre pour le chrétien aspirant à la vie céleste [...] est davantage lié au mot ancien *ξενιτεία*, devenu en grec moderne *ξενιτιά* (*xenitia*), qui se réfère à l'expatriation, mais qui désigne également le pays étranger en tant que tel. C'est ce deuxième mot qui, pour un Grec moderne, est le plus fort, le plus chargé de connotations, dans la mesure où il exprime la perte de la patrie, qui peut aller jusqu'à la perte de soi, et le deuil incurable qui en découle, la *ξενιτιά* ayant d'emblée partie liée avec la mort. (Kiourtsakis, 2012 : 2)

- 7 Il existe également en grec une terminologie basée sur deux notions désignant les motivations des migrants : celle de *prosfigas*, qui désigne le réfugié grec de 1921-1923, chassé d'Asie Mineure par la défaite face à l'Empire Ottoman⁴, et celle de *metanastis* pour l'émigré économique. En grec, *metanastefsi* est ainsi la dimension socioéconomique de l'expatriation, tandis que *prosfigyki* est la dimension sociopolitique. Quant au mot *xenitia*, il renvoie à l'expérience de l'absence en raison d'un départ. Il fait référence à la fois au lieu et à la condition d'exilé. Enfin, *xenitia* évoque l'aspect culturel de l'exil. C'est dans cette épaisseur de sens que la dimension émotionnelle de l'exil se loge. Vincent Giraud pense l'exil comme le désir inassouvi du lieu. Il écrit : « Mon absence d'un lieu ne suffit pas au beau nom d'exil. Pour qu'exil il y ait, il est besoin qu'un lien secret me retienne au lieu que je quitte. L'exil vit d'attente, ou de souvenir, en tout cas de désir. » (Giraud, 2009 : 73) L'exil au sens de *xenitia* « est le chemin du retour vers un foyer qui est davantage nôtre, dans des bras qui sont davantage nôtres » (Kalaitzidis, 2021 : 12). Le terme de *xenitia*, fortement chargé émotionnellement, est très employé dans les chansons. Mot féminin, « la *xenitia* » est même souvent personnalisée dans les paroles des chansons et prend les traits d'une femme qui retient l'exilé loin des siens. Dans les îles de la mer Égée, le terme *misemos* est également fréquent dans les chansons, c'est un équivalent de *xenitia*⁵. Enfin, les lieux d'exil sont aussi désignés dans les chansons par « *ta xena* » qui renvoie au pays lointain, inconnu et étranger. Quels que soient le motif et la durée de l'absence, celle-ci a inspiré de nombreux chants qui expriment la douleur de la séparation et de la perte du lieu, ainsi que la peur de cet ailleurs inconnu.

3. Les exils historiques (de la fin du XIX^e siècle à 1975)

- 8 L'histoire de la Grèce moderne est marquée par des vagues de migration vers des horizons divers. Dès la fin du XIX^e siècle, l'histoire de la Grèce a été rythmée par des départs massifs vers le nouveau monde. « [...] l'émigration grecque a d'abord concerné les États-Unis, mais aussi, dans la deuxième moitié des années 1920, lorsque ceux-ci

adoptent des politiques de restriction de l'immigration et entrent en phase de récession, le Canada, l'Australie ou encore l'Argentine.» (Tsamadou-Jacobberger & Zerva, 2024 : 4) En tout, entre 1890 et 1940, ce sont plus de 500 000 Grecs qui ont quitté le pays (Sivignon, 2003 : 50). De nombreuses chansons narrent cet exil, à la fois du point de vue de ceux qui restent et de ceux qui partent. La chanson *Mi me stelneis mana stin Ameriki* (« Ne m'envoie pas mère en Amérique ») évoque le destin des femmes envoyées aux États-Unis pour y être mariées à des Grecs⁶. Une version de cette chanson a été enregistrée par Rita Abatzi, en 1935.

Μη με στέλνεις, μάνα στη Αμερική Θε να μαραζώσω να πεθάνω εκεί	Ne m'envoie pas, mère, en Amérique Je vais me faner, mourir là-bas.
Δολάρια δε θέλω πώς να σου το πω; Καλιά ψωμί κρεμμύδι κι αυτόνε π'αγαπώ	Je ne veux pas de dollars, comment te le dire ? Mieux vaut du pain et de l'oignon, et celui que j'aime.
Αγαπώ μανούλα κάποιον στο χωριό Όμορφο λεβέντη και μοναχογιό	J'aime, mère, quelqu'un du village, Un vaillant garçon, fils unique.
Μ'έχει φιλημένη μεσ' τις ρεματιές Και αγκαλιασμένη κάτω απ' τις ιτιές	Il m'a embrassée au creux des ravins ou aux ravins, Et enlacée sous les saules.
Γιώργο μου σ' αφήνω φεύγω μακριά Παν' να με παντρέψουν μεσ' την ξενιτιά	Yiorgo, je te quitte, je pars au loin. On va me marier en terre étrangère.
Σαν αρνί με πάνε να με σφάζουνε Μα εκεί απ' τον καημό μου θα με θάψουνε ⁷ .	On m'emmène comme un agneau qu'on va égorger, Et là-bas, de chagrin, on me mettra en terre.

- 9 L'échange de population signé en 1923 entre la Grèce et la Turquie naissante a été un autre épisode marquant de l'histoire des déplacements en Grèce. Ce déplacement massif, marqué par la perte d'une terre originelle, a conduit à l'arrivée de plus d'un million et demi de réfugiés qui ont dû s'intégrer dans la société grecque, apportant avec eux leurs traditions, leur culture et leurs compétences (Anastassiadou, 1995 : 166). Le choc démographique a transformé les villes grecques, notamment Athènes et Thessalonique, et de manière générale la société grecque dans son ensemble (Sintes, 2002 : 4). Des chansons évoquent la terre perdue, la ville de Smyrne et ses quartiers, les villages, etc. Le chant *Smyrni me ta perihora* (« Smyrne et tes alentours ») composé par Stavros Pantelidis et enregistré en 1935 est un exemple de description nostalgique du topos perdu.

Σμύρνη πού είχες εμορφιές με πλούτη και με χάρη, αχ Σμύρνη μου φιλόξενη ήσουν κρυφό καμάρι.	Smyrne, toi qui avais tant de beautés, des richesses et de la grâce ; ah, ma Smyrne hospitalière, tu étais une fierté secrète.
Μπουνάρμιασι με τις ροδιές κι εσύ αχ! Κοντζαγάκι, πως να ξεχάσω τις δροσιές και τ' όμορφο νεράκι.	Bounarbassi avec tes grenadiers, et toi aussi, ah ! Kondzagaki, comment pourrais-je oublier tes fraîches brises et la douceur de ton eau.

Μπουτζά, Μπουρνόβα, Κορδελιό, με τ' άνθη στολισμένα, κι εσείς Βούρλα, Σεβντίκιϊ, που 'σαστε ξακουσμένα.	Boutza, Bournova, Kordelio, parés de fleurs, et vous aussi, Vourla, Sevdiköy, si renommés.
Σμύρνη με τα περίχωρα, ευλοημένη χώρα, τα πλούτη σου και τα καλά τα ρήμαξε η μπόρα ⁸ .	Smyrne et tes alentours, terre bénie, tes richesses et tes biens ont été dévastés par la tempête.

- 10 Après la Seconde Guerre mondiale, le flux migratoire reprend à la fois vers l'Amérique et l'Australie mais aussi vers l'Europe industrielle⁹. Il va en s'intensifiant, atteignant une apogée entre 1960 et le milieu des années 1970. Ces migrations concernent surtout la Grèce du Nord¹⁰, dont les habitants se dirigent essentiellement vers l'Allemagne, tandis que les émigrés issus du reste de la Grèce continentale traversent plus volontiers les océans (Tsamadou-Jacobberger & Zerva, 2024). À cette période, de nouvelles chansons de musique populaire évoquent la dure vie de l'exilé. Le chanteur Stelios Kazantzidis est devenu une icône de l'exilé, il interprète des succès dont les titres sont évocateurs : *Stis fabrikes tis Germanias* (« Dans les usines d'Allemagne »), *Fevgoun i metanastes* (« Les migrants s'en vont »), *Gramma sou stelno mana mou* (« Je t'envoie une lettre, mère »). Les thématiques de la mort en exil et du foyer perdu sont absolument centrales dans ses chansons. Voici, pour exemple, le refrain de la chanson « Je t'envoie une lettre, mère ».

Η ξενιτιά μου έχτισε του χάρου τα παλάτια σ' αυτά μανούλα μου θα μπω με δακρυσμένα μάτια	L'exil m'a bâti des palais de la mort J'y entrerais, ma petite mère, les yeux embués de larmes
Μανούλα στο σπιτάκι μας δε θα με δεις να μπαίνω μέσα σ' αυτό με γέννησες κι όμως αλλού πεθαίνω	Mère, dans notre petite maison tu ne me verras pas entrer c'est dans ce lieu que tu m'as donné naissance et pourtant je meurs ailleurs

- 11 L'exil (mot féminin en grec) est, comme dans les chansons traditionnelles plus anciennes, souvent comparé à une sorcière qui tiendrait le destin des jeunes exilés entre ses mains, loin des mères et des épouses (Grodent, 1989 : 112-113). La chanson « Le pain de l'exil » en est un exemple.

Το ψωμί της ξενιτιάς είναι πικρό	Le pain de l'exil est amer
το νερό της θολό και το στρώμα σκληρό	son eau est trouble et le matelas est dur
τα λεφτά που αποκτάς τα βλαστημάς	l'argent que tu gagnes, tu le maudis
υποφέρεις πονάς την πατρίδα ζητάς	tu souffres, tu as mal, tu cherches ta patrie

Κλέφτρα ξενιτιά τα παλληκάρια κλέβεις	Exil voleuse, tu voles les jeunes hommes,
μάγισσα κακιά με τα λεφτά μαγεύεις	maléfique sorcière, tu ensorcelles avec l'argent,
πάντα μ' απονιά χωρίζεις μάνες και παιδιά	toujours sans pitié tu sépares mères et enfants
Κάνε Παναγιά η ξενιτιά να πάψει	Fais, Sainte Vierge, que l'exil s'arrête,
κι άλλη μάνα πια για χωρισμό μην κλάψει	qu'aucune autre mère ne pleure un nouvel adieu,
κι όλα τα παιδιά στο σπίτι τους να 'ρθουν ξανά.	et que tous les enfants rentrent chez eux un jour.
Το ψωμί της ξενιτιάς είναι ξερό	Le pain de l'exil est sec
και με δάκρυ πικρό το 'χω βρέξει κι εγώ	et je l'ai moi aussi trempé de larmes amères.
πιο καλά στο φτωχικό ψωμί κι ελιά	Mieux vaut dans une pauvre maison du pain et des olives
παρά χίλια καλά στην πικρή ξενιτιά.	que mille richesses dans l'exil amer.

- 12 En exil les lieux d'origine, notamment le village, restent très importants, comme en témoignent par exemple les écrits d'Hélène Delaporte et Pierre Sintès sur l'Épire (2010, 2015a) ou encore ceux de Panagiotis Panopoulos pour la mer Égée (2005). Le village est le lieu d'un retour temporaire ou permanent (notamment lorsque les exilés arrêtent leur vie active). Et même sans retour, nombreuses sont les chansons qui évoquent le village natal ou la région d'origine et qui sont chantées en terre d'exil. Dans les années 1960-1970, des chansons populaires sont composées sur les différentes régions de la Grèce. Ces chansons « vantent souvent la vie heureuse dans les petites villes ou villages qui sont précisément les espaces que quittent les émigrants » (Sintès, 2015b : 162). Sofia Kollitiri a ainsi chanté avec succès tout autour du globe des chants tels *Horio mou se nostalgisa* (« Mon village j'ai la nostalgie de toi »). De fait, les musiciens de musiques traditionnelles régionales (Épire, Cyclades, etc.) voyagent dans ces exils pour y jouer la musique du village. L'article de Smaragdi Boura sur la pratique musicale d'un musicien grec exilé en Allemagne le souligne : à Munich ou à Stuttgart, les compatriotes covillageois dansent sur les musiques de leur village au son des musiciens venu de leur topos (Boura, 2006). Les recherches menées par Demeter Tsounis à Adelaïde (Australie) sur les constructions culturelles du lien avec la patrie à travers la pratique et l'écoute du rébétiko le confirment également : un lien émotionnel avec la Grèce y est entretenu en musique et en danse (Tsounis, 1995).
- 13 Pendant la guerre civile (1945-1949), l'idéologie politique a été la cause du départ de milliers de Grecs. Ces derniers ont fui principalement vers les pays socialistes ou bien parfois en France, comme avec le cas emblématique mais marginal numériquement de Mataroa, ce bateau qui a transféré plus de cent trente jeunes intellectuels et artistes pour les sauver¹¹ (Tsamadou-Jacoberger & Zerva, 2024 : 3). L'exil politique reprend lors de la dictature des colonels (1967-1974). Aux côtés de l'exil politique hors des frontières, les déportations à l'intérieur des frontières de la Grèce ont été mises en place durant la guerre civile et la junte des colonels. Durant ces deux périodes, des

milliers de communistes ont été déportés vers des îles désertes et inhospitalières de la mer Égée, telles Makronissos, Gyaros, ou Léros¹². Cet exil appelé en grec *exoria* (déportation) a profondément marqué la société grecque. Les compositions de Mikis Théodorakis sont peut-être les plus emblématiques de ces déportations. Mikis Theodorakis a connu la prison puis l'exil, et il a joué un rôle important dans les protestations internationales contre le régime des colonels. La chanson *Romiosyni* (« Grécité »), composée par Mikis Theodorakis sur un poème de Yannis Ritsos, est devenue une sorte d'emblème de la lutte contre la junte et la déportation. Ce chant de souffrance et de résistance « fait partie de l'expression générale de la *xenitia* » (Festal-Livanis, 2024 : 461-462). D'autres productions en déportation sont parvenues jusqu'à nous, telle la cassette de seize chansons d'exil « composées et chantées entre 1967 et 1971 sur l'île de Leros, dans les camps de Lakki et de Partheni, où avaient été amenés des détenus qui étaient d'abord passés par le camp de Gyaros » (Solomos, 2018 : 18). L'ensemble de ces chants, en raison du caractère politique de la déportation, parlent plus de la lutte et des difficultés de la vie quotidienne, que de la nostalgie d'un foyer perdu.

- 14 De 1945 à 1975, les Grecs sont plus d'un million à avoir quitté le pays, pour les deux tiers à destination de l'Europe industrielle (essentiellement l'Allemagne, mais également la Belgique, les Pays-Bas, la Suède...) (Sivignon, 2003 : 51). Cette histoire migratoire a conduit la Grèce à être un pays disposant d'une très importante communauté hors de ses frontières. Mais cette migration n'a pas été uniquement faite d'installations définitives : « [...] elle a mis en jeu des mouvements de *norias* (aller-retour) comme ceux qui concernent par exemple près de 950 000 personnes prises dans des mouvements saisonniers entre Grèce et RFA dans les années 1970. » (Sintès, 2015 : 160) Toutefois, après les années 1970, les départs en migration diminuent et les retours commencent à être significatifs.

4. L'exil saisonnier

- 15 Durant la période de l'Empire ottoman, il était de coutume pour les hommes originaires des îles de la mer Égée ou des montagnes du nord de la Grèce de partir travailler dans des terres lointaines (notamment en Asie Mineure) ou dans la marine¹³. Ces migrations pouvaient être saisonnières, durer plusieurs années ou toute une vie¹⁴. De nombreux chants des Cyclades et du Dodécanèse parlent de cet exil. Ainsi le chant *misemos* originaire de l'île de Naxos (Cyclades) commence par les deux vers suivants : « Tu n'es pas encore parti en exil que je pleure déjà, Et c'est à la mer, la pauvre, que je me plains¹⁵ ». Le chant « mon oiseau exilé » de l'île de Kalymnos (Dodécanèse) narre l'inquiétude de la mère pour son enfant qui est parti travailler au loin¹⁶.

<p>΄Αιντε, ξενιτεμένο μου πουλί, γράφε μου να μαθαίνω αν έχεις την υγεία σου και γω καταλαβαίνω.</p>	<p>Allez, mon oiseau exilé, écris-moi, pour que j'apprenne si tu as ta santé, et moi je comprendrai.</p>
<p>Ελα με τον ταχυδρόμο που 'ναι γρήγορος στο δρόμο.</p>	<p>Viens avec le facteur, qui est rapide sur la route.</p>

Η ξενιτιά που σε κρατά μέσα στην αγκαλιά της να σου χαρίζει την υγεία και όλα τα καλά της.	Que l'exil, qui te tient dans ses bras, te donne la santé et tous ses biens.
Έλα, έλα σαν σου λέγω μη με τυραννείς και κλαίγω.	Viens, viens lorsque je te le dis, ne me tourmente pas et ne me fais pas pleurer.
Στη ξενιτιά που βρίσκεσαι ο νους μου είναι σιμά σου κι από τα χείλη μου ποτέ δε λείπει τ' όνομά σου.	Dans l'exil où tu te trouves, mon esprit est tout près de toi, et de mes lèvres ton nom ne manque jamais.
Έλα, έλα με τα μένα κι άσ' τη μάνα που σε γέννα.	Viens, viens avec moi, et laisse la mère qui t'a enfanté.

- 16 Dans son article sur les chants d'exil dans le village d'Olympos (Karpathos), Mélanie Nittis rappelle que l'expatriation est également liée – à l'origine – au fonctionnement social de la communauté.

Outre les migrations saisonnières il y a surtout une émigration de longue durée pour les cadets des familles, et en particulier celles qui possèdent les terres agricoles. [...] En effet, dans cette structure sociale, outre le fait que les mariages se réalisent généralement entre familles d'une même classe sociale (paysans ou bergers), les seuls enfants qui héritent du patrimoine maternel et paternel – et donc a fortiori qui se marient – sont les aînés des deux sexes. Les filles cadettes devenaient alors une main-d'œuvre sur place pour leur sœur aînée, tandis que les garçons étaient pour la plupart obligés de s'expatrier pour travailler, la communauté ne pouvant pas tous les garder au village¹⁷. (Nittis, 2024 : 473)

Les retours au village sont célébrés lors des fêtes (*glentia*) dans des distiques improvisés en vers de 15 syllabes rimés dont voici un exemple :

<i>Pos kamarono san erthou anthropoi apo ta xena</i>	Combien je me réjouis lorsque reviennent ceux qui sont à l'étranger
<i>ki anoixousi ta spitia tous pou ta choun kleiomena</i>	et qu'ils ouvrent leurs maisons qu'ils avaient fermées ¹⁸

- 17 En Épire aussi, l'exil saisonnier est une tradition séculaire. Cette région est connue pour ses tailleurs de pierres qui travaillaient dans tout l'Empire ottoman. Les hommes partaient fréquemment travailler pour plusieurs années loin de chez eux. Dans les années 1960, de nombreux Épirotes sont aussi partis travailler en Allemagne. Aujourd'hui, lors des fêtes patronales (*panégyres*¹⁹), les villages s'emplissent des exilés qui font souvent le trajet de très loin pour cette date. Le retour des absents donne à ces fêtes une tournure toute particulière : joie des retrouvailles et douleur de l'absence s'y mêlent (Delaporte, 2010). Les chants d'exil sont des incontournables de ces moments. L'extrait de « Mon Yiannis, ton foulard », chant d'exil de la région de Pogoni (Épire), en est un exemple.

Γιάννη μου το μαντήλι σου τι τό 'χεις λερωμένο; βρε Γιάννη, Γιαννάκη μου, βρε παλικαράκι μου.	Mon Yiannis, ton foulard pourquoi est-il sali ? Hé Yiannis, mon Yiannis, mon petit brave
--	---

Το λέρωσε η ξενιτιά, τα έρημα τα ξένα βρε μανούλα μου κάψαν την καρδούλα μου.	C'est l'exil qui l'a sali, les terres étrangères arides Hé, ma mère, ils ont brûlé mon cœur.
--	---

5. L'exil du mariage

- 18 Au-delà des exils pour des raisons économiques, politiques ou géopolitiques, le mariage est également un rituel qui implique le déracinement. Après la noce, la mariée (ou dans certains cas le marié) quitte son foyer paternel pour prendre résidence dans un foyer qui, jusqu'à présent, lui était étranger. En avril 2024 dans le village de Zourtsa (Péloponnèse), Olympia, une femme de 80 ans m'a dit dans les premières minutes de notre conversation : « moi je suis étrangère ici » (*ego eimai kseni edo*). Olympia est arrivée au village dans sa robe de mariée. C'était en 1970. Elle venait d'un village situé à une quinzaine de kilomètres. Une entremetteuse avait arrangé ce mariage entre les familles. Dans les sociétés patrilocales et patrilinéaires, les femmes sont des étrangères au lignage du mari. Ce départ de la maison paternelle est vécu comme un exil : la mariée va vivre entourée d'étrangers et non des siens²⁰. Les chants de mariage évoquent fréquemment cet exil. Ainsi, Guy Saunier explique que « dans les chansons de mariage, chaque famille utilise le terme "étrangers" pour désigner les membres de l'autre famille, par opposition à ses propres membres, "les siens" : en particulier dans les textes qui proviennent de la famille de la mariée, "l'étranger" [*o xenos*] est le gendre, "les lieux d'exil" [*ta xena*] sa famille » (Saunier, 1983 : 7). C'est par ailleurs ce même terme de *ta xena* qui désigne le pays lointain, inconnu et étranger. Voici un exemple de chant pontique (région du Pont-Euxin) qui évoque le changement de famille de la mariée.

Άφη', κόρη μ', την μάνα σου και ποίσον άλλεν μάναν, γιάρ, γιάρ, αμάν, αμάν	Laisse, ma fille, ta mère, et prends en une autre <i>yiari yiari yiari aman</i>
Άφη', κόρη, τον κύρη σου και ποίσον άλλον κύρην	Laisse ma fille ton père et prends-en un autre,
Άφη', κόρη, τ' αδέλφια σου και ποίσον άλλα αδέλφια	Laisse ma fille ta fratrie et prends-en une autre
Τίμα, κόρη μ', την πεθερά σ' ασ' σην μάνα σ' καλλίον	Respecte ma fille ta belle-mère mieux que ta mère
Τίμα, κόρη μ', τον πεθερό σ' ασ' σον κύρη σ' καλλίον	Respecte ma fille ton beau-père mieux que ton père
Τίμα, κόρη μ', τ' αντράδελφια σ' ασ' σ' αδέλφια σ' καλλίον	Respecte ma fille la fratrie de ton mari mieux que ta fratrie
Τίμα, κόρη μ', τον άντρα σου, ασ' σ' ολουνούς καλλίον ²¹ .	Respecte ma fille ton mari plus que tous.

- 19 Dans le chant précédent, la mariée est sommée de prendre racines dans sa nouvelle famille. Le chant *Mia paraskevi* (« Un vendredi ») est un chant de mariage de la Grèce centrale et du Péloponnèse. Les paroles racontent le départ du foyer paternel qui est vécu comme un bannissement.

Μια Παρασκευή κι ένα Σαββάτο βράδυ	Un vendredi soir et un samedi soir
μάνα μ' έδιωχνε από τα γονικά μου	ma mère m'a mis à la porte de chez mes parents
Κι ο πατέρας μου κι αυτός μου λέει φεύγα	Mon père m'a aussi demandé de partir
φεύγω κλαίγοντας κι όλο παραπονώντας	Je suis parti en pleurant et en me plaignant
Παίρνω το στρατί στρατί το μονοπάτι	J'ai pris le chemin lentement
βρίσκω 'να δεντρί του κάμπου κυπαρίσσι	J'ai trouvé un cyprès dans la plaine
Δείξε μου δεντρί δεντρί μου που να μείνω	Montre-moi, arbre, mon arbre, où je peux rester
να κι ο ίσκιος μου να κι ο ίσκιος μου	Voilà mon ombre, voilà mon ombre
και γύρε να πλαγιάσεις να κι οι κλώνοι μου ²² .	tourne-toi et allonge-toi, voilà mes branches.

- 20 En quittant le foyer maternel, la mariée quitte aussi souvent son quartier. Le chant *Afino geia stin geitonia* (« Je dis adieu au quartier ») est chanté dans plusieurs régions de Grèce (Épire, Macédoine, Péloponnèse) au moment où la mariée quitte le foyer paternel en direction de l'église où aura lieu le sacrement du mariage. Ici une version chantée à Chalkidiki, Ierisos (Macédoine) :

Αφήνω γεια στη γειτονιά, και γεια στα παλληκάρια.	Je dis adieu au quartier, Et adieu aux jeunes braves.
Αφήνω και στη μάνα μου τρία γυαλιά φαρμάκι.	Je laisse aussi à ma mère Trois petits flacons de poison.
Μάνα μου, τα λουλούδια μου συχνά να τα ποτίζεις	Ma mère, arrose mes fleurs souvent
Κάθε πρωί με τη δροσιά, το βράδυ με το δάκρυ ²³	Chaque matin avec la rosée, Et le soir avec les larmes.

- 21 Sur l'île de Karpathos, le mariage a la particularité d'être uxori-local. L'homme va habiter chez son épouse et doit s'adapter à la famille de celle-ci²⁴. Le parallèle entre la famille d'accueil de la jeune mariée et le pays étranger existe bien, dans l'autre sens, mais l'exil semble ici double. Il est, certes, considéré comme un étranger par la famille de son épouse, mais en même temps, puisqu'il est – selon les termes de Bernard Vernier – « arraché à ses parents pour être donné à la famille de sa femme », « il devient étranger à sa propre famille » (Nittis, 2024 : 477). À Olympos, on peut ainsi

entendre des chants qui évoquent l'exil pendant le repas de noces, ainsi que sur le chemin qui mène le marié à l'église puis à la maison de ses beaux-parents. Ces marches nuptiales sont accompagnées de textes poétiques en vers de 15 syllabes qui font fréquemment référence à l'exil, tel *Thoreis ton agriamaranto* (« Tu vois l'amarante »), où l'exilé évoque une plante considérée comme abortive et il regrette que sa mère n'en ait pas mangé : cela lui aurait évité de venir au monde et d'errer dans une contrée étrangère (Nittis, 2024 : 478).

- 22 Par ailleurs, dans les régions patrilocales, il arrive que le mari aille habiter dans la maison de ses beaux-parents. C'est le cas lorsque la famille du mari est plus pauvre que celle de l'épouse. Le mari qui va habiter dans sa belle-famille est alors appelé « *sogabros* ». Dimitris, marié à Zourtsa (Péloponnèse), m'expliquait : « Ma famille n'avait pas assez à manger. Mon père était devenu prêtre pour que nous ne mourions pas de faim... À mon mariage je suis venu vivre chez ma femme. Je suis en exil dans la famille de ma femme » (entretien de terrain, avril 2024). Cette situation était l'objet de plaisanteries. Celles-ci sont aussi reflétées dans les chants, mais plus sur le mode satirique.

6. La mort, un exil ultime

- 23 Dans la poésie populaire, la mort est présentée comme un exil ultime (Saunier, 1983 : 250). Les lamentations comparent fréquemment la mort et l'exil. Le défunt est parti pour une terre étrangère dont il ne reviendra plus. La frontière entre lamentation et chant d'exil est souvent floue, comme dans cette lamentation originaire de Trifilia (sud-ouest du Péloponnèse). Saunier rapporte que des versions de ce chant existent pour les défunts comme pour les exilés (1983 : 268).

Τι να σου στείλω κόρη μου έφτου στον κάτω κόσμο;	Que puis-je t'envoyer, ma fille, là-bas dans le monde d'en bas ?
Μήλο αν σου στείλω σέπεται ²⁵ κυδώνι μαραγκάζει,	Si je t'envoie une pomme, elle pourrit ; un coing, il se flétrit ;
σου στέλνω γλυκοστάφυλο κ'εκείνο ξερρωγιάζει.	je t'envoie du raisin doux, et lui aussi se dessèche.
Σου 'στείλα και τα δάκρυά μου μ'ένα χρυσό μαντήλι	Je t'ai envoyé aussi mes larmes dans un mouchoir d'or,
μα είταν τα δάκρυά καφετερά κ'έκαψαν το μαντήλι.	mais les larmes étaient brûlantes et elles ont brûlé le mouchoir.

- 24 Dans ses recherches sur les musiques d'Épire, Hélène Delaporte a analysé la circulation et la plasticité des répertoires liés à la mort et à l'exil. Prenant pour exemple la chanson *Mariola*, elle a montré qu'un énoncé pouvait être adapté en fonction du contexte d'énonciation (pleuré sur une tombe vs joué avec un accompagnement instrumental lors des fêtes du village), mais que la référence à la lamentation, et donc au sentiment de perte et d'absence, restait toujours présente (Delaporte, 2010).

- 25 Dans les chansons populaires, la mort en exil est présentée comme des plus tragiques. C'est une double peine. L'image la plus caractéristique est celle de la perte du fils jeune marié en exil, comme dans ce chant de Thrace.

Ανάθεμα την ξενιτιά, χίλια καλά κι αν έχει, που ξενιτεύγει τα παιδιά κι ούλα τα παλικάρια Ξενίτεψε και με το γιο, το νέο τον παντρεμένο.	Maudit soit l'exil, même s'il a mille qualités Qui déracine les enfants et tous les jeunes hommes Il a déraciné mon fils, mon fils jeune marié.
Την Κυριακή παντρεύτηκε, Δευτέρα μέρα κίνσε και άφσε την καλούδα του σα νύφη στολισμένη, με τις οστρές στην κεφαλή και με την κνά στα χέρια.	Le dimanche il s'est marié, et quand lundi est arrivé Il a laissé sa belle, parée comme une mariée La balance sur la tête et le couteau à la main.
Αρρώστησε νέος κ έπεσε βαριά για να πεθάνει. Δεν έχει κύρη να τον δγει, μάνα για να τον κλαίει, δεν έχει την καλούδα του ορθή να τον εστέκει ²⁶ .	Il est tombé malade jeune et son état s'est aggravé jusqu'à sa mort Il n'a point de maître pour le guider, point de mère pour pleurer son absence, Il n'a pas sa belle pour le soutenir.

- 26 À la réalité démographique de l'immigration est souvent associée dans les chansons l'allégorie de la Grèce, mère trop pauvre qui ne sait pas nourrir ses enfants (Saunier, 1983 : 127-130). Certains chants populaires expriment des variations sur le motif de la dureté des parents qui obligent le fils à partir. L'émigration est présentée comme une expulsion à caractère mortifère.

Διώχνεις με μάνα, διώχνεις με, κι εγώ να φύγω θέλω,	Tu me chasses, mère, tu me chasses, et moi je vais m'en aller,
Να κάνεις μήνες να με ιδείς, χρόνια να μ' απαντήσεις,	Tu seras des mois sans me voir, des années sans me revoir,
Να μπαμπαλιάσει η γλώσσα σου ρωτώντας τους διαβάτες.	Et ta langue ne cessera d'interroger les passants.
Διαβάτες μου, διαβάτες μου, καλοί μου στρατολάτες,	Passants, passants, voyageurs, bonnes gens,
Μην είδατε το γιόκα μου, μην είδατε το γιο μου;	N'avez-vous pas vu mon enfant chéri, n'avez-vous pas vu mon fils ?
Εχτές προχτές τον είδαμε στον άμμο ξαπλωμένο.	Hier, avant-hier, nous l'avons vu étendu sur une plage.

Μαύρα πουλιά τον τρώγανε κι άσπρα τον τριγυρίζαν,	Des oiseaux noirs le dévoraient, et des oiseaux blancs autour de lui tournaient ;
Μα ‘να πουλί, καλό πουλί, δεν ήθελε να φάει.	Mais un oiseau, un bon oiseau, ne voulait pas en manger.
Φάε κι εσύ καλό πουλί απ’ αντρειωμένου πλάτες,	Mange, toi aussi, bel oiseau, du dos du valeureux garçon,
Να κάνεις πήχυ το φτερό και σπιθαμή την πέννα,	Effile ton aile pointue et aiguisse ta plume
Να γράψεις στην πατρίδα μου τρία λόγια πικραμένα	Et écris dans ma patrie trois mots amers :
Το ‘να να πείς της μάνας μου, τ’ άλλο της αδερφής μου,	l’un pour ma mère, l’autre pour ma sœur,
Το τρίτο το φαρμακερό να πεις της ποθητής μου.	le troisième empoisonné pour ma belle ²⁷ .

- 27 La combinaison du départ et de la mort finale de l’exilé est significative de l’adéquation qui s’établit entre exil et mort. La séparation d’avec les siens, d’avec la terre natale est vécue sur le mode d’une *séparation d’avec la vie*. Quitter l’environnement familial, et familial, c’est mourir (Debaisieux, 2009b).

7. Terre d’accueil

- 28 Au cours des années 1990, la Grèce devient un pôle d’attraction régional. Plus de 500 000 Albanais s’installent en Grèce pour y travailler. Ils occupent les segments les plus précaires du marché du travail (Sintès, 2003). « Ce véritable choc migratoire fut d’autant plus grand que le pays avait été pendant de nombreuses décennies une terre de départ de premier ordre vers des destinations lointaines, transatlantiques puis européennes. » (Sintès, 2015b : 159) Dans le courant des années 2000, la situation s’amplifie : la Grèce devient progressivement l’une des principales portes d’entrée de l’Europe sur la route de migrations de longues distances en provenance du Moyen-Orient, d’Asie ou d’Afrique. Devant l’ampleur du phénomène la population et les pouvoirs publics ont eu des réactions vives et parfois opposées. Au début des années 2000, je voyais des amis grecs déposer des sacs de repas cuisinés quasi quotidiennement à l’entrée d’un campement improvisé sur le port du Pirée ou dans une rue adjacente. Ce geste était accompagné d’un sentiment d’empathie et de destin partagé : « il y a 100 ans on était à leur place ». Je me rappelle aussi d’une capsule audio qui passait à la radio de gauche « Sto Kokkino » à l’été 2018. Cette annonce était un appel à la solidarité avec les migrants et conviait les citoyens grecs à accueillir chez eux un mineur isolé « pour que notre patrie reste accueillante » (*gia na mini i Patrida mas filoxeni*)²⁸. Les prises de position ne sont bien sûr pas toutes allées dans ce sens : à la même période, la montée de l’organisation néo-nazie « aube dorée » a été significative, accompagnée d’actes contre l’émigration. Ce parti, fondé en 1993, entre pour la

première fois au parlement en 2012 dans un contexte d'austérité économique sévère. La crise de la dette publique grecque, en 2010, a entraîné l'émigration (notamment vers l'Europe du Nord) d'environ 600 000 personnes, en majorité des jeunes diplômés en quête d'emplois. Dans la même période, la Grèce a connu une « émigration interne » des grandes villes vers la campagne (Duquenne, 2014), un phénomène amplifié par la crise du Covid-19. Dans ce contexte les chants d'exil reprennent sens, réactualisant en musique « le lien secret qui unit l'exilé au lieu quitté » (Giraud, 2009 : 73). Et dans un contexte de crise migratoire européenne dans laquelle la Grèce est un des premiers points d'entrée en Europe, l'exil continue à être une source d'inspiration à travers les arts (Bobas, 2024).

- 29 Depuis 2010, de nouvelles chansons dans divers styles musicaux narrent à la fois l'immigration et la crise économique. Le rappeur Négros tou Moria est un exemple iconique. Né en Grèce de parents Ghanéens, ses textes mettent en mots la difficulté de la société grecque à intégrer une donne plus cosmopolite. Dans ses clips, il se met en scène en habits traditionnels de divers horizons (notamment celui de la garde présidentielle grecque), rappe sur un fond sonore de rébétiko et parle de sa difficulté d'enracinement dans une société qui ne le voit pas comme grec. Le premier couplet du titre *Kapos Allios* (« Autrement ») de son dernier album *Mavri Ellada* (« Grèce noire ») en est un exemple.

Προτού πιάσω το τετράδιο και γράψω ένα rap verse	Avant de prendre un carnet et d'écrire un couplet de rap,
Πες το όπως θες, βάζω «Could you be loved»	Dis-le comme tu veux, je mets « Pourrais-tu être aimé »
Γιατί σε αγαπώ και λιώνω μου 'χεις γίνει μπελάς	Parce que je t'aime et que je fonds, tu m'embêtes
Κι έχω σκυλιάσει και πονώ σαν τον Ζαφείρη Μελά	Je suis enragé et je souffre comme Zafiris Melas ²⁹
Είναι απ' την Ξάνθη (Yo Ody, they gon' doze off of this one)	Il vient de Xanthi (Yo Ody ³⁰ , ils vont s'endormir sur celle-ci)
Κι εγώ είμαι ένα περήφανο Yunani (δε μου κάνει)	Je suis aussi un fier Yunani ³¹ (ça ne me convient pas)
Όπως τον Μανόλο και τον Γιάννη, (μα είναι μαύροι)	Comme Manolos et Yiannis ³² (mais ils sont noirs)
Να ξέρετε, η καταγωγή του Bloody έχει βγάλει θρύλους, βλάμη	Sachez que l'origine de Bloody a donné naissance à des légendes, mec !
Σαν τον Μάνο Χατζιδάκι (Mashallah)	Comme Manos Hadjidakis (Mashallah)

- 30 Son nom de scène fait référence avec un clin d'œil habile à *Yeros tou Moria*, un général légendaire de la guerre d'indépendance grecque de 1821 contre l'occupation ottomane. Ce détournement d'un symbole de la « Grécité » résume bien sa dualité culturelle : il

incarne l'Athènes urbaine cosmopolite du XXI^e siècle et il défend une identité grecque plurielle, riche de son histoire d'accueil.

8. Trouver ancrage dans un chant d'exil

- 31 À Athènes comme dans la diaspora, les répertoires traditionnels font l'objet d'un renouveau d'intérêt, y compris ceux de l'exil. Les concerts dans les bars ou dans les salles de spectacle ne désemplissent pas, la jeunesse grecque participe aux panégyres, les stages de musique traditionnelle touchent un public de plus en plus large. Dans sa recherche sur le rapport que les artistes et les intellectuels grecs émigrés en France entretiennent avec les chants d'exil, Solange Festal-Livanis décrit le succès que remportent les concerts et les chansons sur le thème de l'exil. Elle suggère qu'au-delà d'une facilité commerciale, ces chants participent d'un ancrage nécessaire au gré des différentes crises vécues (Festal-Livanis, 2024 : 458). Une jeune émigrée grecque à Paris m'a confié que c'est en « exil » que la musique traditionnelle et la musique grecque en général a commencé à être centrale pour elle. C'était son lien avec chez elle. Trouver ancrage dans des chants d'exil peut sembler paradoxal. Pourtant l'exil, au sens d'un sentiment d'errance, est plus actuel que jamais. Il est la nostalgie d'un topos idéal, d'une utopie, même si notre quotidien prend la forme d'une « normalité ». L'exil est ainsi non seulement un état du corps, mais aussi un état d'esprit. On peut probablement affirmer que toutes et tous, en Grèce, entretiennent d'une manière ou d'une autre un rapport personnel avec le sentiment d'exil. Cette expérience d'exil, peut être héritée des générations précédentes et réactualisée en musique comme en témoigne le musicien oudiste Kyriakos Kalaitzidis dans la note de programme de son concert à la Philharmonie de Paris en 2021.

Je suis un réfugié de la troisième génération. La famille de mon père vient de Pontos et ma mère de Cappadoce. Les deux familles ont été chassées et ont pris la route de l'exil pendant des mois dans des circonstances dramatiques. Nombreux sont morts, parmi eux deux de mes oncles. Ceux qui ont survécu sont arrivés en Grèce suite à l'échange obligatoire des populations de 1923. J'ai grandi en écoutant leurs histoires sur leur patrie et leurs aventures en exil. J'ai grandi à Thessalonique, la ville dont l'importante population de réfugiés faisait qu'on l'appelait la « capitale des réfugiés ». Bien naturellement, ce vécu et mes recherches musicales m'ont amené à traiter ce thème de l'exil. [...] L'exil est une situation pleine d'émotions : séparation, amour, anticipation, espoir, et peut transporter l'auditeur vers son exil personnel³³. (Kalaitzidis, 2021 : 11)

- 32 L'histoire de Mina, gardienne du camp de réfugiés de Serres, est un exemple parmi tant d'autres d'imbrications d'exils dans des parcours individuels. L'exil, sous ses multiples formes, est une constante des récits de vie en Grèce. Il est porté dans les mémoires et façonne la société grecque d'une manière complexe, influençant son identité, sa culture et son économie. À travers les témoignages musicaux et poétiques, les expériences de déracinement continuent de résonner, rappelant la force résiliente de l'esprit humain face à l'adversité. Connaître ces histoires d'exil est essentiel pour comprendre non seulement la Grèce d'aujourd'hui, mais également son avenir, alors que le pays continue à être une des portes d'entrée principale de la route migratoire vers l'Europe.
- 33 La notion de *xenitia* traverse les époques, les genres musicaux et les contextes sociaux, tout en conservant une forte cohérence émotionnelle et narrative. Cependant, cette épaisseur du sentiment d'exil n'est pas une spécificité culturelle hellénique.

L'expérience de la séparation, la nostalgie du lieu perdu, l'articulation entre exil, identité et mémoire, le rôle du chant dans la mise en récit de l'absence relèvent de dynamiques largement partagées dans de nombreuses sociétés, au moins à une échelle régionale. Les travaux d'Eckehart Pistrick en Albanie soulignent l'omniprésence de l'absence dans les chants et les discussions. Dans les maisons, le lit des personnes exilées est gardé en place, une manière d'entretenir la douleur de la séparation (Pistrick, 2013). En Anatolie, Carole Delaney montre l'importance de la frontière (par ailleurs mouvante) entre dedans et dehors, entre ici et ailleurs, entre chez soi et hors de chez soi (Delaney, 1991). De même, les Yézidis en Arménie chantent au détour des conversations la douleur du départ et accrochent aux murs des maisons les portraits des défunts, rendant ainsi visible leur absence (Amy de la Bretèque, 2008). Dans l'Est méditerranéen et le Moyen-Orient, la vie terrestre est envisagée comme un exil par les différentes religions et courants mystiques. Ainsi, Haféz décrit la vie comme une « étape d'exil ». Les écrits mystiques comparent l'exil terrestre à un voyage initiatique (Popovic & Veinstein, 1996 ; Bennigsen & Wimbush, 1985) et la naissance est considérée comme un acte d'arrachement au divin (Champault, 1979). Dans cet espace, le sentiment d'errance multiséculaire se mue en chansons qui narrent la souffrance de la séparation, la douleur du déracinement, la nostalgie de l'absence et la joie du retour (Demeuldre, 2004 ; Alajaji, 2013, 2015 ; Amy de la Bretèque, 2012, 2016).

BIBLIOGRAPHIE

ALAJAJI Sylvia Angélique (2013), « Exilic Becomings: Post-Genocide Armenian Music in Lebanon », *Ethnomusicology*, 57(2), 236-260, <<https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.57.2.0236>>.

ALAJAJI Sylvia Angélique (2015), *Music and the Armenian Diaspora: Searching for Home in Exile*, Indiana : Indiana University Press.

AMY DE LA BRETÈQUE Estelle (2013), *Paroles mélodisées. Récits épiques et lamentations chez les Yézidis d'Arménie*, Paris : Classiques-Garnier.

ANASTASSIADOU Meropi (1995), « L'échange de populations entre la Grèce et la Turquie au lendemain de la Première Guerre mondiale », *Confluences Méditerranée*, 16, 159-168, <<https://iremno.org/wp-content/uploads/2016/02/1617.anastassiadou.pdf>> (consulté le 8 janvier 2026).

BABINIOTIS Georgios (2002), *Λεξικό τής Νέας Ελληνικής Γλώσσας [Dictionnaire de grec moderne]* (2^e éd.), Athènes : Kentro leksilogias E.P.E.

BENNINGSEN Alexandre & WIMBUSH Enders (1985), *Mystics and Commissars, Sufism in the Soviet Union*, Berkeley : University of California Press.

BOBAS Constantin (2024), « Dimensions thématiques et génériques de l'exil en temps de crise dans la culture grecque contemporaine », *Cahiers balkaniques*, hors-série, <<https://doi.org/10.4000/12199>>.

- BOURA Smaragdi (2006), « Imagining Homeland: Identity and Repertoires of a Greek Labour-Immigrant Musician in Germany », *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 7(3), <<https://doi.org/10.17169/fqs-7.3.141>>.
- CHAMPAULT Dominique (1979), « Le voyage nocturne : notes sur la mort au Proche-Orient et au Maghreb », J. Guiart (dir.), *Les hommes et la mort - rituels funéraires à travers le monde*, Paris : Le Sycomore, 264-271.
- COURRÉNT Mireille (2010), « “Partir d’ici”. À propos de l’étymologie latine de l’exil », H. Carrera (dir.), *Exils*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 15-18, <<https://books.openedition.org/pupvd/3050?lang=fr>> (consulté le 8 janvier 2026).
- DEBAISIEUX Renée-Paule (2009), « La *xenitia* grecque : une problématique de l’entre-deux », D. Sabbah (dir.), *Écritures de l’exil*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 207-219.
- DELANEY Carol (1991), *The Seed and the Soil: Gender and Cosmology in Turkish Village Society*, Berkeley : University of California Press.
- DELAPORTE Hélène (2010), « De l’enterrement à la fête. Parcours d’un texte funèbre en Épire, Grèce », F. Dupont, C. Calame, B. Lortat-Jacob & M. Manca (dir.), *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris : Kimé, 195-210.
- DEMEULDRE Michel (2004), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p’ansori, ghazal...*, Paris : L’Harmattan.
- DUQUENNE Marie-Noëlle (2014), « Le retour à la campagne dans la Grèce en crise », *Région et Développement*, 39, 205-224, <<http://regionetdeveloppement.univ-tln.fr/wp-content/uploads/10-Duquenne.pdf>> (consulté le 8 janvier 2026).
- FESTAL-LIVANIS Solange (2024), « Les chants de l’Émigrec », *Cahiers balkaniques*, hors-série, <<https://doi.org/10.4000/12l9v>>.
- GIRAUD Vincent (2009), « Le lieu et l’exil », *Philosophie*, 101(2), 73-92, <<https://doi.org/10.3917/phil.101.0073>>.
- GRODENT Michel (1989), « “La *xenitia* ronge ma vie” », *Le Genre humain*, 19(1), 111-128.
- KALAITZIDIS Kyriakos (2021), « L’errance multiséculaire de l’exil », en ligne sur *Philharmonie de Paris* : <<https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/actus/lerrance-multiseculaire-de-lexil>> (consulté le 8 janvier 2026).
- KIOURTSAKIS Yannis (2012), « Patrie, exil, nostos », *Sens public*, <<http://sens-public.org/articles/920/>> (consulté le 8 janvier 2026).
- KOURTALI Eleftheria (2025), « Κορυφαία ναυτιλιακή δύναμη παγκοσμίως παραμένει η Ελλάδα » [La plus grand flotte mondiale reste celle de la Grèce], en ligne sur *Η Καθημερινή (Kathimerini)* : <www.kathimerini.gr/economy/shipping/563746738/koryfaia-naytiliaki-dynami-pagkosmios-paramenei-i-ellada/> (consulté le 8 janvier 2026).
- NITTIS Mélanie (2020), *L’improvisation poétique chantée à Olympos (Karpathos, Grèce) : dynamiques contemporaines d’un rituel paraliturgique* (thèse de doctorat), Université Paris Sorbonne, Paris.
- NITTIS Mélanie (2024), « La représentation et la perception de la *xenitia* dans la poésie orale de l’île de Karpathos », *Cahiers balkaniques*, hors-série, <<https://doi.org/10.4000/12l9w>>.
- PANOPOULOS Panayotis (2005), « Retour au village natal », *Ethnologie française*, 35(2), 243-253, <<https://doi.org/10.3917/ethn.052.0243>>.

PAPAETI Anna (2013a), « Music and “Re-Education” in Greek Prison Camps: From Makronisos (1947–1955) to Giaros (1967–1968) », *Torture*, 23(2), 34-43, <[https://soundscapesofdetention.com/\[...\]torture_vol23_234-43.pdf](https://soundscapesofdetention.com/[...]torture_vol23_234-43.pdf)> (consulté le 8 janvier 2026).

PAPAETI Anna (2013b), « Music, Torture, Testimony: Reopening the Case of the Greek Junta (1967–1974) », *The World of Music*, 2(1), 67-89, <<https://wom-journal.org/wom/article/view/1619>> (consulté le 8 janvier 2026).

PISTRICK Eckehard (2013), « Performing Absences. Seasonal Returns in South Albanian Villages », *Ethnologie française*, 43(1), 65-75, <<https://doi.org/10.3917/ethn.131.0065>>.

SAUNIER Guy (1983), *Το Δημοτικό τραγούδι: Της ξενιτιάς [La chanson traditionnelle : de l'exil]*, Athènes : Ermis.

SINTÈS Pierre (2002), « Immigration, réseaux et espace métropolitain : le cas athénien », *Cahiers de la Méditerranée*, 64, 311-329, <<https://doi.org/10.4000/cdlm.82>>.

SINTÈS Pierre (2003), « Les Albanais en Grèce », *Balkanologie. Revue d'études pluridisciplinaires*, 7(1), 111-133, <<https://doi.org/10.4000/balkanologie.474>>.

SINTÈS Pierre (2015), « Les “trois âges” des migrations en Grèce : de puissants vecteurs de représentations pour un pays d'Europe méridionale », N. Bourguinat (dir.), *L'invention des Midis. Représentations de l'Europe du Sud (XVIII^e-XX^e siècle)*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

SIVIGNON Michel (2003), *Atlas de la Grèce*, Paris : La Documentation française.

SOLOMOS Makis (2018), « 21 avril 1967, 11 septembre 1973 : que peut la musique ? », *Filigiane. Musique, Sons, Esthétique, Société*, 23, <<https://doi.org/10.4000/12i89>>.

TSAMADOU-JACOBBERGER Irini & ZERVA Maria (2024), « Introduction : Grèce et migration », *Cahiers balkaniques*, hors-série, <<https://doi.org/10.4000/12l98>>.

TSOUNIS Demeter (1995), « Kefi and Meraki in Rebetika Music of Adelaide: Cultural Constructions of Passion and Expression and Their Link with the Homeland », *Yearbook for Traditional Music*, 27, 90-103, <<https://doi.org/10.2307/768105>>.

NOTES

1. Cet article n'aborde pas la question de la forme musicale de ces chants mais uniquement les paroles. Une part essentielle de la dimension sensible est donc clairement occultée, mais l'objectif ici était de dresser un plan très large des récits d'exils en chansons dans la Grèce moderne. La dimension acoustique pourra faire l'objet d'un prochain écrit.
2. L'échange de population fait partie des clauses du traité de Lausanne signé par la Grèce et la Turquie à peine née. Mais les départs ont commencé avant même sa signature (Anastassiadou, 1995 : 160).
3. Il existe une ambiguïté étymologique du terme, au moins en latin : « Étymologiquement, le latin *exul/exilium* repose sur deux notions, celle d'un point de départ, d'un lieu que l'on quitte et celle d'une marche en avant, sans qu'on puisse pour autant savoir, faute de termes nettement apparentés dans d'autres langues indo-européennes, si le Latin a voulu originellement marquer l'idée d'expulsion ou celle d'errance. » (Courrént, 2010 : 18, cité par Bobas, 2024 : 21)
4. Pour les réfugiés de Smyrne (ou plus généralement d'Anatolie) on parle aussi de *xerizomos* – déracinement.
5. D'après la définition du dictionnaire de langue grecque moderne (Babiniotis, 2002 : 1108).

6. Le film *Nyfes*, réalisé par Pantelis Voulgaris (2004), narre le voyage en bateau de ces jeunes femmes mariées par correspondance à des compatriotes installés aux États-Unis.
7. La version de Rita Abatzi peut être écoutée ici : < www.youtube.com/watch?v=ElZvLIktjY&t=1s>.
8. La version enregistrée en 1935 est chantée par Georgia Mittaki et accompagnée au santouri, violon et guitare. Elle peut être écoutée ici : <www.youtube.com/watch?v=huG8E3_pO-s&t=3s>.
9. Voir notamment *l'Atlas de la Grèce* (Sivignon, 2003).
10. Sur les villages presque désertés du nord de l'Épire et le lien que les habitants vivant ailleurs entretiennent avec leur village, voir Delaporte (2010). Sur un phénomène similaire de l'autre côté de la frontière albanaise, voir Pistrick (2013).
11. « Elles et ils bénéficiaient d'une bourse du gouvernement français, dont l'organisation est due à l'action d'Octave Merlier et de Roger Milliex. » (Tsamadou-Jacoberger & Zerva, 2024 : 3)
12. Sur l'usage de la musique comme moyen de torture par la junte des colonels (notamment dans les îles de déportation), voir les travaux d'Anna Papaeti (2013a, 2013b).
13. La flotte grecque reste encore aujourd'hui la première mondiale avec 5 691 bateaux (Kourтали, 2025).
14. À Karpathos, il existait bien une migration saisonnière, durant laquelle les hommes se rendaient dans les îles voisines ou sur les côtes de l'Asie Mineure. Mais à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, cette émigration se tourne vers des contrées plus lointaines comme l'Égypte, la Perse, le Maroc et les États-Unis, d'autant qu'à partir de 1912, la domination italienne de l'île ferme les frontières turques aux migrants saisonniers (Nittis, 2024 : 474).
15. Ακόμα δεν εμίσεψες κι αρχίνησα να κλαίω
Και της καημένης θάλασσας παράπονα να λέω.
16. Dans les îles du Dodécanèse les jeunes hommes partaient loin en mer pour pêcher des éponges. Le voyage durait plusieurs mois et ce travail étant particulièrement dangereux, le retour des marins n'était pas du tout une certitude.
17. « Cependant, le retour à partir des années 1920 de cadets ou de paysans pauvres expatriés, lesquels avaient fait fortune, entraîna après la Seconde Guerre mondiale, une migration massive des hommes, même parmi les aînés des familles. En effet, l'argent a été introduit dans le village par les expatriés revenus et il a entraîné une dévalorisation des terres agricoles dont bon nombre de propriétaires ont préféré abandonner la culture pour aller eux aussi faire fortune à l'étranger, en particulier aux États-Unis, au Canada et en Australie. » (Nittis, 2024 : 473)
18. Nittis (2024 :480).
19. Le panégyre (*panigyri*) est une fête religieuse du calendrier orthodoxe, mais le terme désigne également la fête musicale et dansée ayant lieu au sein d'une communauté villageoise à l'occasion de fêtes religieuses telles que les fêtes patronales.
20. Ce n'est pas limité à la Grèce. Voir notamment Delaney (1991) et Amy de la Bretèque (2013).
21. Un extrait de ce chant peut être écouté ici : <<https://domnasamiou.gr/song/afi-kori-m-tin-mana-soy/>>.
22. Une version de ce chant peut être écoutée ici : <www.youtube.com/watch?v=X91KvScQVzk>.
23. Une version de cette chanson peut être écoutée ici : < www.youtube.com/watch?v=QWco7C7Jo24>.
24. « De plus, il est important de noter la règle de résidence du nouveau couple : celui-ci s'installe en effet matrilocalement, autrement dit dans la maison maternelle de la jeune épouse, que sa grand-mère maternelle avait légué à sa mère lors de son mariage. Les parents de la mariée quittent alors cette maison transmise, puisque c'est désormais la fille aînée qui va y habiter et assurer la représentation sociale de la ligne féminine. Ces mêmes parents s'installent alors dans une autre maison, soit une maison qu'ils ont acquise, ou bien, le plus souvent, dans la maison du côté du père, qui a été transmise dans la lignée paternelle. » (Nittis, 2020 : 21)
25. Σέπεται = σαπίζει.

26. Saunier (1983 : 260) ; ma traduction.
27. Chansons populaires de l'île d'Égine (Saunier, 1983 : 140), trad. de R. P. Debaisieux (Debaisieux, 2009a).
28. Carnet de terrain, annonce publicitaire entendue à Kalamata en août 2018.
29. Zafiris Melas est un chanteur né en 1952 dans une famille rom de la ville de Xanthi (nord de la Grèce). Il a eu une longue carrière dans les panégyres et les tavernes et a enregistré de nombreux disques.
30. Ody et Bloody sont des chanteurs de la scène rap.
31. Yunan/Yunani signifie Grèce/grec dans de nombreuses langues parlées par les migrants nouvellement arrivés (en kurde, en turc, en ourdou, en penjabi, en arabe, etc.).
32. Manolos et Yiannis sont respectivement Emmanouil Karalis, athlète grec spécialiste du saut à la perche, et Yiannis Antetokounmpo, joueur de basket à la NBA.
33. Le concert était intitulé « Exil ». Le répertoire du concert présenté sur scène comportait des chansons parmi les plus représentatives de la musique traditionnelle grecque (Dodécanèse, île de Chios, île de Lesbos, Italie du Sud, Asie Mineure) et des chansons de rebétiko sur le thème de l'exil et de l'immigration. Il s'achevait sur deux chansons de Mikis Theodorakis.

RÉSUMÉS

La culture de l'exil est ancienne en Grèce où les chansons d'exil (en grec *tragoudia tis xenitias*) constituent un genre musical. Ces chansons se réfèrent à une grande variété de situations, comme les migrations économiques vers l'Amérique ou l'Australie, le travail saisonnier des villageois à l'autre bout de l'Empire ottoman, l'arrivée des réfugiés d'Asie Mineure suite à l'échange de populations de 1923, le départ des jeunes mariées de leur foyer paternel, ou encore le départ vers l'autre monde (la mort). Aujourd'hui ces répertoires chantés de l'exil connaissent un renouveau dans un contexte où la Grèce devient également un pays d'accueil. En prenant des exemples de chansons de différentes régions et époques, cet article pose les bases d'une réflexion autour de la narration de l'exil en chanson.

The culture of exile is deeply rooted in Greece, where exile songs (in Greek, *tragoudia tis xenitias*) form a distinct musical genre. These songs refer to a wide range of situations, such as economic migrations to America or Australia, seasonal work of villagers at the other end of the Ottoman Empire, the arrival of refugees from Asia Minor following the population exchange of 1923, the departure of young brides from their parental homes, and even the journey to the afterlife (death). These sung repertoires of exile are experiencing a revival in a context where Greece is also becoming a host country. By examining songs from various regions and periods, this article aims to lay the groundwork for a reflexion on the narration of exile through songs.

INDEX

Mots-clés : Grèce, chant, ethnomusicologie, exil, migration, narration, xenitia

Keywords : Greece, song, ethnomusicology, exile, migration, narration, xenitia

AUTEUR

ESTELLE AMY DE LA BRETÈQUE

 <https://idref.fr/099043793>

CNRS LESC-UMR 7186, ArTeC, USIAS

estelle.amydelabreteque@cnrs.fr

Dépaysement et création : les expériences transnationales de Mela Muter (1876-1967), Zofia Stryjeńska (1891-1976) et Zofia Piramowicz (1880-1958)

“Dépaysement” and Creation: The Transnational Experiences of Mela Muter (1876-1967), Zofia Stryjeńska (1891-1976), and Zofia Piramowicz (1880-1958)

Pauline Walkiewicz

- 1 Les expériences transnationales de Mela Muter (1876-1967), Zofia Stryjeńska (1891-1976) et Zofia Piramowicz (1880-1958) illustrent une autre voie dans la thématique d'étude de ce numéro, en l'occurrence celle des voyages et de l'émigration artistiques.
- 2 Au cours des XIXe et XXe siècles, les Polonais ont émigré par vagues successives en France. Au tournant du siècle, cette migration s'intensifie dans le domaine des arts : la bohème montmartroise et montparnassienne exerce un fort pouvoir d'attraction, tandis que les femmes peuvent désormais accéder à des formations et à des ateliers incluant des modèles masculins nus (Ponty, 2011 : 7). L'immigration des artistes polonais à Paris est très importante : de 1830 à 1980, environ 1 200 artistes ont séjourné dans la capitale française, et la période 1890-1918 compte près de 700 artistes installés (Bobrowska, 2011 : 166).
- 3 Arrivée à Paris en 1901, Mela Muter refuse de se plier aux conventions habituelles de représentation de l'art. Elle ose dépeindre la réalité des conditions de vie parfois éprouvantes que subissent les femmes ainsi que celles des minorités telles que les gitans. Issue d'une famille juive, elle se réfugie à Avignon sous l'Occupation. Il n'existe pas à ce jour de catalogue raisonné exhaustif mais nous avons regroupé plus de 270 œuvres¹. Formée à Munich, proche des Formistes polonais et encore plus du groupe Rythme, Zofia Stryjeńska explore avec brio différents médiums, tels que la peinture de

chevalet, la peinture murale, la lithographie, les affiches, les tapisseries et les costumes de théâtre. Elle a vécu à Cracovie, Varsovie, Zakopane, Paris et Genève. L'exposition organisée par Światosław Lenartowicz en 2008 reste à ce jour le travail de recensement de son œuvre le plus complet (Lenartowicz, 2008). La production de Stryjeńska demeure importante pour découvrir la culture polonaise, sans oublier qu'elle a contribué à la création de certaines formes mêlées au folklore, prémices d'une véritable culture de masse encore actuelle en Pologne². Les informations sur Zofia Piramowicz sont moins conséquentes, bien qu'elle ait fréquenté les mêmes cercles et exposé dans les mêmes lieux que Muter³, et dans une moindre mesure Stryjeńska. Elle est actuellement redécouverte en Pologne⁴. Elle a développé son art à Varsovie, complété de voyages à Dresde, à Paris puis à Zakopane. Elle a choisi Paris comme terre d'accueil et elle repose actuellement au cimetière du Père-Lachaise. Prolixe, elle a créé plus de 420 œuvres, peintures, aquarelles et illustrations.

- 4 Les trajectoires distinctes de ces trois artistes permettent d'illustrer les différentes raisons de leurs voyages : la possibilité de se former, de jouir d'une plus grande liberté créative et l'espoir de vivre de son art et par conséquent d'acquérir une reconnaissance professionnelle. Une fois sur place, plusieurs espaces et réseaux jouent un rôle de premier ordre au sein de la communauté artistique immigrée (Fabre, 2000 : 25-40) : les cafés, les associations d'artistes étrangers, les académies et les résidences d'artistes offrent la possibilité de louer un atelier ainsi que le soutien des écrivains souvent critiques d'art. Par la suite, deux possibilités s'offrent à elles : la reproduction ou l'innovation. Pour le premier cas, elles intègrent tous les modèles existants qu'elles ont pu apprendre au cours de leurs différentes formations. Ils sont majoritairement dominés par les normes esthétiques occidentales classiques. À ceux-ci elles ajoutent leur propre héritage culturel polonais⁵, qu'elles rejouent, conservent ou revisitent, mais qui d'une certaine manière, reste une forme de continuité ou de reprise d'un cadre d'origine. Pour le deuxième cas, elles créent des nouveautés, permises grâce à l'émulation artistique dans un contexte international ou d'avant-garde, aux rencontres et collaborations ainsi que grâce à la confrontation à d'autres pratiques esthétiques.
- 5 Bien que déterminé par leur origine, leur parcours n'en reste pas moins nourri par leurs expériences et leurs voyages. En quoi ce contact avec l'Étranger — qu'il s'agisse de Français ou d'autres nationalités — a-t-il été émancipateur ? Comment ont-elles trouvé leur voie artistique, entre reproductions (formation dans les académies privées, mais aussi apport de leur propre bagage culturel) et innovations (émulation sur place) ?
- 6 Nous allons d'abord distinguer les notions d'immigration et de dépaysement grâce à leurs parcours, ce qui nous permettra de retracer leurs besoins artistiques, avant de nous interroger sur l'impact de ces voyages : leur ont-ils permis de se réinventer sur le plan créatif ?

1. Trois parcours de mobilité et réinvention créative

- 7 La notion polysémique de dépaysement concerne les trois artistes et signifie ici la suspension des repères familiers ainsi qu'une confrontation à l'altérité, ce qui exige une réorganisation des références dans un contexte social et culturel nouveau, tout en ouvrant la voie à une réinvention (Balandier, Birman & Haroche, 2009). Le terme d'immigration est également envisageable pour qualifier le destin de Piramowicz et Muter durant la première moitié du xxe siècle : elles choisissent de rester vivre en

France. Cela étant, leur parcours est aussi celui d'une mobilité européenne liée à leur statut d'artiste, même si des facteurs économiques, sociaux et politiques ont pu intervenir dans leur décision (Monnier & Vovelle, 1995). Stryjeńska appartient à la première catégorie, celle du dépaysement car elle voyage pour raisons professionnelles, d'abord pour se former à Munich, puis elle accompagne son mari à Paris. Elle quittera définitivement la Pologne après la Seconde Guerre mondiale pour finir ses jours à Genève.

- 8 Au XIX^e siècle, l'émigration polonaise revêt principalement un caractère politique : de nombreux membres des élites nobles et de la bourgeoisie nationaliste quittent la Pologne, alors partagée entre empires et privée de souveraineté, notamment à la suite des insurrections contre le pouvoir tsariste en 1831 et 1864. En France, ils ont le statut de sujet du tsar (de Nicolas Ier à Nicolas II), de l'empereur François-Joseph de Habsbourg ou de Guillaume II (Ponty, 2005).
- 9 Mais durant l'entre-deux-guerres, l'immigration est d'une autre nature. Janine Ponty, la spécialiste de l'immigration polonaise en France, distingue trois vagues : la « ruée » (1919-1926), qui marque l'arrivée massive de travailleurs polonais recrutés dans un contexte de forte demande de main-d'œuvre, le reflux (au début des années 1930, ce qui est lié à la crise économique mondiale) et la reprise (1936-1939), cette dernière étant renforcée par la communauté juive fuyant les persécutions. Ces vagues sont dépendantes des politiques migratoires françaises, tantôt favorables, tantôt restrictives : la France a besoin de main-d'œuvre, donc nous avons affaire à une migration de classe plus populaire. De plus, une part importante d'Arméniens s'installent également en France à cette époque, ce qui mérite d'être souligné car Piramowicz a des origines arméniennes.
- 10 Du côté polonais, le traité de Versailles permet la résurrection de la Pologne, aussitôt suivie par la guerre polono-soviétique et par le régime du maréchal Piłsudski (1867-1935). De 1918 à 1922, entouré de socialistes, il dirige le pays avant de démissionner en 1923. Il revient toutefois pour faire un coup d'État en mai 1926, à l'issue de deux jours de combats à Varsovie. Les historiens polonais sont encore divisés à son propos, mais il instaure tout de même un régime autoritaire ou une dictature qui n'avoue pas son nom. Il n'est pas très francophile et entreprend sa politique d'« assainissement », qui a notamment pour objectif de resserrer les conditions d'émigration (Ponty, 2005).
- 11 Dans ce contexte historique assez complexe se dessine le parcours des artistes, en particulier celui des artistes femmes. Au tournant du siècle, les expositions universelles et la réputation de Montmartre ont contribué à attirer les artistes étrangers à Paris, tentés par la liberté créative qui leur était souvent refusée ailleurs, surtout aux femmes. Un système économique se met en place dans la capitale et offre un vivier dans lequel peuvent s'épanouir de nombreux artistes. Ceci est garanti grâce aux marchands qui œuvrent dans les galeries, dans les ventes aux enchères et dans les expositions. Les collectionneurs ont aussi la possibilité d'admirer les productions dans différents salons où l'art plus indépendant est admis. De plus, la presse est très active à travers les revues et ses critiques⁶ (Gee, 2000).
- 12 Mela Muter naît à Varsovie, qui se situe à ce moment dans la partie russe, dans une riche famille, patriote, progressiste et juive. Suivant son mari éditeur dans la capitale française en 1901 et alors âgée de 25 ans, elle a tout le loisir de compléter sa formation sur place. Durant l'entre-deux-guerres, elle obtient la naturalisation française et se

convertit au christianisme. Née également dans la partie russe, à Radom, Piramowicz émigre à Paris en 1912 à l'âge de 32 ans. Elle n'est pas mariée et elle suit son amie Sarah Lipska (1882-1973). Les parcours et carrières artistiques de Muter et de Piramowicz sont assez proches, même si Piramowicz semble moins favorisée financièrement que Muter. En effet, elle réside à la Cité Falguière, entre 1926 (catalogue du Salon d'Automne, 1926 : 66) et 1932 (catalogue du Salon d'Automne, 1933 : 312). Située à Montparnasse, cette résidence d'artistes a également hébergé Amedeo Modigliani (1884-1920), de 1909 à 1913 ou 1914 (Wayne, 2002 : 21), mais aussi Chaïm Soutine (1894-1943), Jacques Lipchitz (1891-1973), Foujita (1886-1968) et des membres de l'École de Paris (Fabre, 2000). Née dans la partie austro-hongroise, Zofia Stryjeńska réside soit à Cracovie, soit à Varsovie, mais elle effectue son premier long séjour à Paris en janvier 1919.

- 13 Toutes les trois ont également beaucoup voyagé en Europe à l'occasion de leurs expositions, mais Piramowicz s'est en outre rendue dans plusieurs villes d'Afrique du Nord. Muter a séjourné en Bretagne et dans le sud de la France. Ces voyages offrent une double expérience : celle de l'altérité et de la confrontation à d'autres formes artistiques. De 1921 à 1929, Piramowicz voyage beaucoup au Maroc et en Algérie. Elle collectionne les vêtements et les bijoux qu'elle donne ensuite au Musée ethnographique de Cracovie (Pélenc, 2023 : 93). C'est un véritable dépaysement qui permet de nourrir la création artistique et qui pour une femme, s'apparente aussi à une véritable quête de liberté.
- 14 Durant l'entre-deux-guerres, il faut avoir conscience que le voyage d'artiste est bien inscrit dans une tradition séculaire, mais qu'il répond également à une spécificité contemporaine : l'internationalisation grandissante de la scène artistique (Larroque, Le Thomas & Demange, 2016 : 19). D'une part, les femmes voyageuses francophones en Orient sont de plus en plus nombreuses, d'autre part le développement des liaisons maritimes et ferroviaires facilite les déplacements. La Société coloniale des artistes français distribue des bourses pour l'aide aux voyages (Lignier, 2023 : 81). Un système de prix et de titres, comme celui de « peintre des colonies », est établi pour les artistes femmes qui partent en Orient et en Afrique entre 1918 et 1950. Les compagnies maritimes offrent aussi des prix pour inciter les voyageurs à les choisir. Les artistes femmes en retirent un bénéfice considérable : elles peuvent se spécialiser dans un registre original, et mettre de côté les natures mortes auxquelles on les cantonnait traditionnellement. Elles peuvent également conquérir de nouveaux marchés : des collectionneurs inconnus, des institutions coloniales (cathédrales, hôtels de ville, ambassades en cours de construction) et des bâtiments en métropole désireux d'actualiser leur décoration (Gonnard & Lebovici, 2007 : 183-195). Toutefois, il ne s'agit plus de l'orientalisme d'autrefois : certaines de ces femmes ne versent pas dans l'exotisme de l'altérité (tel qu'on le retrouve sur les clichés diffusés dans les cartes postales) et recherchent simplement un ailleurs, sans le figer dans une temporalité éternelle et sans ajouter des références occidentales bibliques (Pélenc, 2023 : 32-38). Piramowicz rentre dans cette catégorie, comme le souligne Arielle Pélenc à propos de la *Foire au Maroc*⁷ : « aucun exotisme orientaliste dans ce tableau où l'on cherche en vain le contour berbère et le charmeur de serpents » (Pélenc, 2023 : 93). Or, à travers leurs déplacements, les femmes créatrices parviennent-elles réellement à s'affranchir des doctrines impérialistes issues de leur métropole d'origine ? Elles tentent d'échapper à la domination de genre, mais gardent leurs propres *a priori*, ce qui rend leur regard ambigu, « porteur du préjugé de domination occidental et simultanément caractérisé par une forme d'empathie pour l'Autre en tant que dominé et spécialement pour la

femme autochtone ou indigène en tant que victime d'une double sujétion » (Bourguinat, 2008 : 8). Piramowicz est une immigrée polonaise, installée en France, et voyageant dans son Empire colonial : ne porterait-elle pas un regard encore plus empreint d'ambiguïté ? Durant le XIX^e siècle, l'Europe centrale et orientale a pu être regardée avec un certain mépris de la part des Occidentaux (Majda, 2014 : 20). Mais, parallèlement, à la même époque, au sein de l'Empire russe (où naît Piramowicz), des savants polonais, suivis par des artistes, se passionnent pour les études orientales (Majda, 2014 : 22), inspirés à la fois par les voyages en Orient mis en avant dans les capitales européennes et par l'occasion rêvée d'associer leur propre liberté perdue à une condition de soumission (Kozak, 2014). Denise Brahimi note que, quoiqu'il en soit, la décennie 1920-1930 est marquée par un constat, à savoir que l'Autre est un être différent de soi, sans l'ombre d'un enthousiasme pour les valeurs humanistes ou socialistes du voyage, et sans amertume face à sa transformation en impérialisme ou en tourisme (Brahimi, 2008).

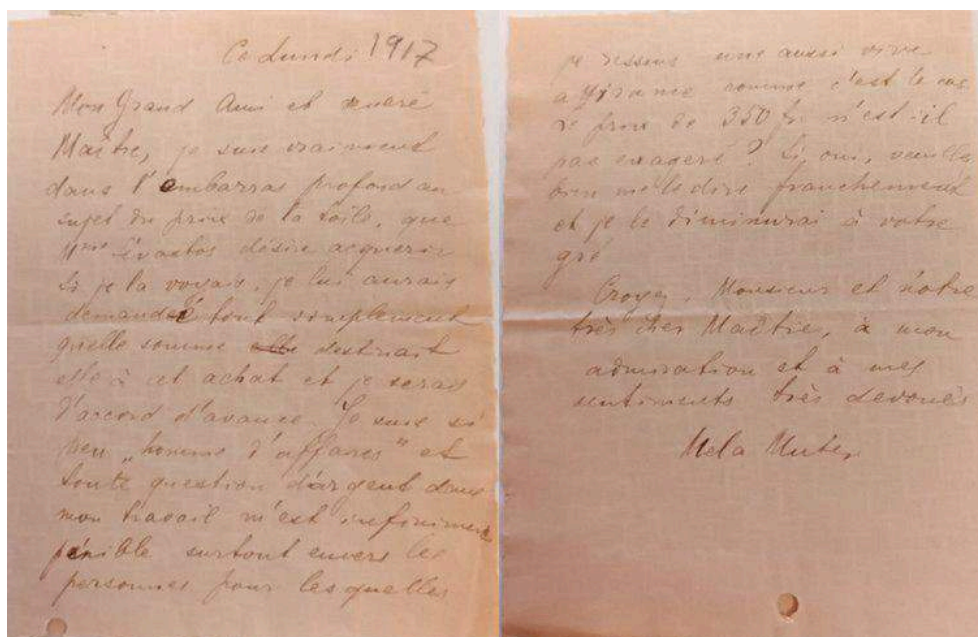
- 15 Dans la pratique, le voyage permet un élargissement iconographique, le renouvellement des motifs formels et chromatiques, la découverte de nouveaux processus de création et le fait de prendre le ressenti comme point de départ : tout l'enjeu consiste à « incarner l'inédit de cette expérience par une traduction plastique appropriée » (Larroque, Le Thomas & Demange, 2016 : 61).

2. Choisir de vivre dans un Paris en effervescence artistique pour créer librement

- 16 L'immigration française de Piramowicz et de Muter leur a permis de compléter leur formation artistique acquise en Pologne. Ce n'est pas le cas de Stryjeńska, bien que la capitale parisienne lui ait offert d'autres opportunités professionnelles.
- 17 Muter achève ses études à l'École de dessin et de peinture de Varsovie en 1899. Arrivée à Paris, elle complète son apprentissage grâce aux possibilités offertes par l'Académie Colarossi et probablement la Grande Chaumière (Bobrowska, 2022). Ce type d'académies privées ouvrait ses portes aux artistes femmes et surtout, elles pouvaient travailler sur des modèles masculins nus, ce qui n'était pas permis ailleurs. Quand on lit le journal intime de Paula Modersohn-Becker (1876-1907), une artiste allemande, elle mentionne le fait de pouvoir enfin travailler sur des modèles nus et sans que ce soit trop onéreux. Dans son journal intime, l'artiste allemande Paula Modersohn-Becker (1876-1907) mentionne l'opportunité de travailler enfin d'après des modèles nus à un coût abordable, alors qu'elle est élève à l'Académie Colarossi et à l'École des Beaux-Arts. Elle parle ainsi de l'atelier Humbert, qui est réservé aux femmes, et accessible gratuitement (ce qui n'est pas courant, car parfois les frais de formation étaient doublés pour les femmes) : « j'espère apprendre bien des choses, notamment parce qu'il y a un merveilleux cours d'anatomie, dispensé gratuitement [...], qui va compléter mes connaissances insuffisantes en anatomie. Grâce à des préparations et des planches de dessin, on nous a expliqué hier le genou de façon lumineuse. Nulle part ailleurs on ne nous propose cela, à nous les jeunes filles », écrit Paula Modersohn-Becker, ravie, à ses parents, le 11 janvier 1900 (Gonnard & Lebovici, 2007 : 46). La veille, elle assiste même à un cours d'histoire de l'art à la Sorbonne (Modersohn-Becker & Gallwitz, 1920 : 91). Les artistes soucieux de trouver leur voie hors des sentiers académiques peuvent ainsi s'épanouir. Dans sa correspondance, Muter s'adresse à son ancien professeur Antoine

Bourdelle en l'appelant « maître » et sollicite ses conseils à l'occasion de sa première vente⁸ (Walkiewicz, 2023).

Figure 1. – Lettre de Mela Muter à Antoine Bourdelle, Paris Musées / Musée Bourdelle.



Cote : MB_ARCH_BO_AB/B.1.21.C86 (consulté le 17 août 2022).

Photo : © Pauline Walkiewicz.

- 18 Mela Muter se revendique autodidacte (Bobrowska, 2022), comme Suzanne Valadon, mais il s'agit d'une stratégie pour revendiquer une indépendance créatrice par rapport aux « maîtres » (Zhao, 2025 : 79). Piramowicz a également été formée à l'École de peinture et de dessin pour femmes de Varsovie, avant 1904. À cette date, elle est admise à l'École des Beaux-Arts de Varsovie, dans l'atelier de Karol Tichy (1871-1939), avant de compléter sa formation à l'École des Arts Décoratifs de Dresde, de 1910-1912 (Pélenc, 2023 : 93). Comme Muter et Modersohn-Becker, dès son arrivée à Paris, elle a probablement accédé aux formations disponibles sur place, surtout que celles-ci sont à proximité de la Cité Falguière. Stryjeńska a étudié à l'École des Beaux-Arts pour femmes de Cracovie, en dessin, peinture et arts appliqués, puis elle s'est déguisée en homme pour accéder à l'Académie de Munich en 1911 (Nowakowska-Sito, 2001 : 248).
- 19 Vers 1900, Munich compte environ 3 000 artistes, parmi lesquels se trouvent des étrangers comme le Suisse Paul Klee et le Russe Kandinsky. C'est dans cette ville que naissent Neue Künstlervereinigung München et Blaue Reiter, respectivement en 1909 et en 1911. Mais entretemps les artistes progressistes se trouvent de plus en plus étouffés à Munich à cause de la censure et du pouvoir conservateur (Jarrassé & Messina, 2012 : 38). C'est pourquoi ils sont nombreux à séjourner à Paris, où ils trouvent un climat plus novateur et la possibilité d'exposer dans certains salons, tout en bénéficiant de publications avec des reproductions de leurs œuvres dans des revues, comme *Tendances nouvelles*, ce qui facilite les commandes pour les acheteurs intéressés (Jarrassé & Messina, 2012 : 38-39).
- 20 La quantité et la régularité des expositions parisiennes sont un atout pour mener une carrière artistique. L'art plus moderne est surtout exposé au Salon d'Automne et au

Salon des Indépendants, dont Piramowicz et Muter sont également membres sociétaires. Des œuvres des trois artistes sont réunies au Salon d'Automne de 1928, tandis que Zofia Stryjeńska y expose à nouveau en 1931. On relève d'emblée la diversité des thèmes abordés, c'est-à-dire des portraits, des sujets polonais, des natures mortes et des sujets tels *La Catalogne* et *Café arabe*.

Figure 2. – Tableau comparatif des œuvres exposées lors des Salons d'Automne, extrait.

Approche comparatiste entre Zofia Piramowicz, Mela Muter et Zofia Stryjeńska dans le cadre des Salons d'Automne à Paris			
Année du Salon d'Automne	Zofia Piramowicz	Mela Muter	Zofia Stryjeńska
1919 (1 ^{er} nov. – 10 déc.)	-Fleurs (n°s 1555 ; 1556 ; 1557 ; 1558).	-M. Rozycki, soldat polonais (n° 1386) -La Place à Prades (n°1387) -Groupe (n°1388) -Nature morte (n°1389) -Sénégalais (n°1390).	∅
1920 (15 oct. – 12 déc.)	Appartient à MM. Fuss-Anois et Olivier Picard -Fleurs (n° 1775) -Portrait d'enfant (n°1776 et 1777) -Portrait de vieille (n°1778)	-La Catalogne (n° 1608) -Portrait de R. Lefebvre (n° 1609) -Portrait de Paul Lenteime (n° 1610) -Portrait de G. Polti (n°1611) -Nature morte (n°1612 et 1613)	∅
1928 (4 nov.-16 déc.)	-Nature morte (1619) -Fleurs (1620)	-Composition 1913 (n°2343) dans l'exposition du Jubilé de 1903 à 1914	-Pâques I, II, III et IV (n°s 2569, 2570, 2571, 2572) dans l'exposition polonaise organisée par la Société d'échanges littéraires et artistiques entre la Pologne et la France et par le Cercle des Artistes Polonais à Paris
1929 (3 nov. – 22 déc.)	-Café arabe (n°1218) -Le cordonnier (n°1219) -Paysage (n°1220) -Paysage (n°1221)	∅	∅
1930 (1 ^{er} nov. – 14 déc.)	-Paysage (n°1658) -Les cordonniers (n°1659)	∅	∅
1931 (1 ^{er} nov. – 13 déc.)	-Paysage (n°1582) -Paysage (n°1583)	∅	Projets théâtraux -Skalka (Wypiański) -Marcholt (J. Kasprowicz) dans la section de Pologne

© Pauline Walkiewicz.

- 21 Stryjeńska est également connue pour avoir réalisé la décoration du pavillon polonais à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Elle remporte quatre grands prix : celui de l'architecture et de la décoration murale, celui de la tapisserie, celui de l'illustration de livres et celui de l'affiche, auxquels s'ajoute le Diplôme honorifique dans la catégorie des jouets.
- 22 Un autre circuit existe, celui des expositions dans les cafés de Montparnasse, où se déployait « un art sans prétention soumis au jugement des initiés et de la foule, sans distinction de genre ou de rang social dans la capitale des arts, à Montparnasse, son carrefour » (Fabre, 2000 : 27-28). C'est le cas de Muter qui expose en 1922 dans un de ces cafés (Le Parnasse Café Galerie d'Art, 1922). Ces lieux offraient aux artistes la possibilité de consommer et de se réchauffer en échange de toiles ou de décorations (Jarrassé, 2003 : 198-199).
- 23 Muter, Piramowicz et Stryjeńska ont séjourné, et même vécu longtemps pour les deux premières, au cœur de la vie artistique et cosmopolite de Montparnasse. Durant la première moitié du xx^e siècle, ce quartier est auréolé d'une solide aura qui attire les artistes, provinciaux et étrangers, grâce à ses résidences d'artistes et ses académies privées, comme nous l'avons vu, mais également *via* les communautés qui s'y installent, s'entraident et se réunissent dans les cafés, encore célèbres aujourd'hui. Stryjeńska

livre ses impressions de ce milieu et ses rencontres dans son journal intime : « Paris ! Nous habitons dans un petit hôtel à côté du Panthéon, et après nous nous sommes rapprochés plus près de Montparnasse, rue de Rennes. Nous avons connu le très poli M. Frenkel, chez lequel se retrouvaient quelques Français, Olga Boznańska, les comtes Łubieński et Rzewuski, quelques peintres de Montparnasse⁹ » (Stryjeńska, Budzińska & Kuźniak, 2016 : 29), qu'elle décrit en ces termes :

Nous nous asseyions avec la bohème parisienne : Louis Gross, Terlikowski, Basler et Kubin. Une Anglaise avec son chapeau mexicain, Foujita, Mme Foujita et son petit coussin sous les seins pour la faire paraître enceinte, Rubczak, Xawery Dunikowski, Leopold Zborowski, son ami Modigliani, Kisling, Aisza, Markus, la célèbre Kiki de Montparnasse, M. Potocki, le cow-boy au livre et d'autres figures caractéristiques de l'Olympe de l'époque du Café de la Rotonde ou du Dôme, qui se rencontraient, jour après jour¹⁰. (Stryjeńska, Budzińska & Kuźniak, 2016 : 29)

- 24 Il n'y a pas de carrière possible sans un solide réseau artistique, particulièrement pour les artistes étrangers. Les Polonais implantés en France ont créé plusieurs structures permettant de soutenir les nouveaux arrivés, parmi lesquelles sont comptés l'Association France-Pologne, la Société littéraire et artistique polonaise, la Société des artistes polonais à Paris, le Cercle des artistes polonais à Paris et l'Union des artistes polonais à Paris (Fabre, 2000). En 1915, Stefania Lazarska (1887-1977) fonde l'Atelier artistique polonais afin d'aider financièrement les artistes polonais installés dans la capitale française (Bobrowska-Jakubowska, 2001 : 200-216 ; Bobrowska, 2022). L'atelier se spécialise dans la production de poupées habillées de costumes folkloriques polonais, auxquelles s'ajouteront par la suite d'autres tenues régionales. Le succès rencontré est immense. Des expositions sont organisées, avec des ventes de charité, en France et même aux États-Unis. Les poupées sont présentées dans certains Salons d'Automne, au Salon des Indépendants et à l'Exposition internationale coloniale de Paris en 1931. Elles apparaissent également dans des films produits par les studios de l'époque et sont utilisées comme support publicitaire par les maisons de couture. Les poupées véhiculent une dimension de propagande, en faveur de la reconstitution d'un État polonais. Beaucoup d'artistes, parmi lesquelles Zofia Piramowicz, collaborent avec Lazarska pour avoir un point d'ancrage à leur arrivée à Paris et un tremplin pour leur carrière professionnelle. Par la suite, l'atelier devra fermer en raison des pénuries de tissus pendant la Seconde Guerre mondiale.

3. L'impact de l'immigration et du dépaysement sur les productions de ces artistes, entre reproduction et innovation

- 25 Grâce à leurs séjours parisiens, Piramowicz, Muter et Stryjeńska, s'appuyant sur un solide réseau polonais déjà implanté dans la capitale, peuvent donc compléter leur formation dans un climat de plus grande liberté en intégrant des innovations, mais aussi exposer, obtenir une certaine reconnaissance professionnelle et se constituer une clientèle, comme nous l'avons vu jusqu'ici. Nous examinerons ensuite l'impact de ce parcours sur leur production, en observant d'abord le syncrétisme qu'elles ont pu opérer dans leur art : de quelle manière ont-elles conjugué les spécificités culturelles qu'elles portaient avec elles et l'offre artistique rencontrée sur leur chemin ? Dans un second temps, nous porterons notre attention sur le discours façonné autour de la

réception de leurs œuvres, à travers deux prismes : celui de l'École de Paris et celui de la Société des femmes artistes modernes.

- 26 La principale contradiction que relèvent l'historienne de l'art Nicole Lucas et la spécialiste des *gender studies* Danielle Ohana, est que les artistes étrangères doivent s'intégrer tout en étant des gardiennes de leur mémoire culturelle (2019 : 161). Le défi est de trouver sa place dans la société en tant qu'artistes femmes sans pour autant renoncer à leur culture, qui est perceptible à travers leur créativité, leurs connaissances et l'art de leur pays. Piramowicz et Stryjeńska rendent hommage à leurs origines. Stryjeńska représente la Pologne dans le pavillon polonais de l'Exposition des arts décoratifs et industriels en 1925 (Lenartowicz, 2020 : 40-45). Elle montre son attachement à ses racines dans différentes productions concernant le folklore slave (Żuber, 2019), comme l'ouvrage *La Magie slave* de Stryjeńska, publié en 1934 en français et conservé à la Bibliothèque nationale de France (Walkiewicz, 2025). Piramowicz démontre son intérêt pour la culture polonaise en participant à la création des costumes des poupées folkloriques de Lazarska.
- 27 Le défi était de renouveler son art, c'est-à-dire d'incorporer les nouveautés offertes par la terre d'accueil qui a été choisie, sans pour autant oublier l'héritage de la patrie quittée. D'un autre côté, le voyage offre l'occasion d'intégrer de nouvelles expérimentations, comme on a pu l'observer chez Piramowicz en Afrique du Nord. Au contact de la « bohème parisienne », Stryjeńska essaie de nouvelles expérimentations dans sa pratique artistique. Jusqu'alors habituée aux récits naïfs empreints de grotesque et d'humour, au rythme musical et coloré, enrichi de motifs géométriques et de simplifications, elle essaie la peinture à l'huile, qui ne deviendra toutefois pas son médium préféré, pour représenter trois vues de Paris, dépourvues de folklore ou de grotesque : *Île de la Cité*¹¹ (Lenartowicz, 2008 : 312), *Île de la Cité, du côté du Quai d'Anjou*¹² (Lenartowicz, 2008 : 312) et un paysage de Paris, *Montmartre (?)*¹³ (Jarmul & Bobrowska, 2017 : 311), qui montre probablement un cabaret ou un restaurant représenté de jour, et nous proposons l'hypothèse qu'il pourrait s'agir de la Maison Rose.
- 28 De son côté, Mela Muter est marquée par l'influence du cubisme et propose une version cubisante d'un nu¹⁴.

Figure 3. – Mela Muter, *Nu cubiste*, 1919-1923, Pologne, coll. privée.

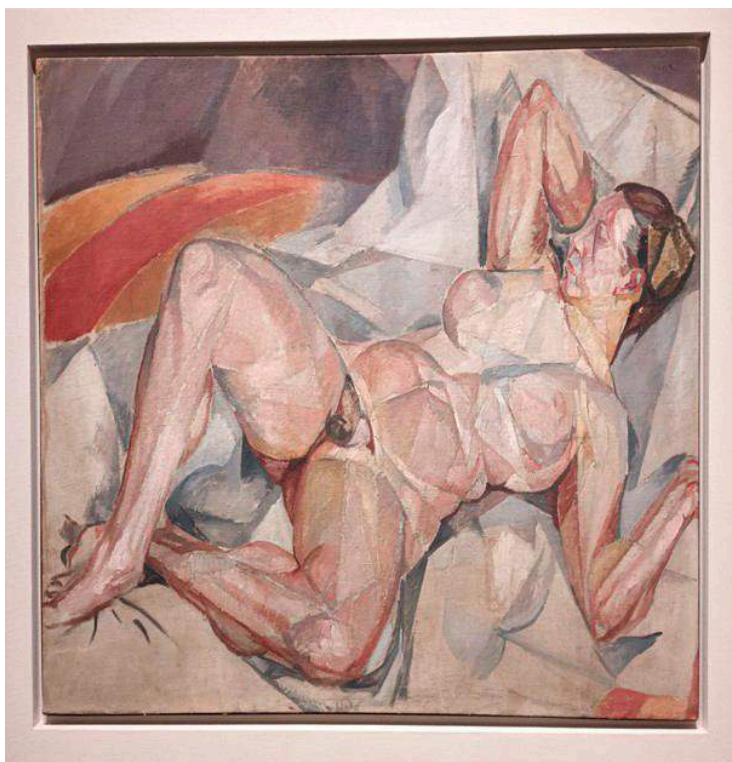


Photo : © Pauline Walkiewicz.

- 29 Cette œuvre est intéressante car il est possible que le modèle, en raison de sa position particulière, ait servi à la fois à Pinchus Krémègne (1890-1981) (Buisson, 2002 : 48) et à Markiel en 1934 (Nieszawer, Boyé Taillan & Fogel, 2000 : 324-235). La position du modèle est sensiblement la même : allongée sur le dos, les chevilles croisées et les cuisses ouvertes, elle a un bras en arrière qui soutient sa tête. La coiffure est similaire. Chacun des trois propose une version différente (Walkiewicz, 2024), mais Mela Muter choisit d'intégrer les apports cubistes dans son art. Elle n'explorera toutefois pas davantage cette voie.
- 30 En nous appuyant sur le schéma de Lucas et Ohana (2019 : 168), nous l'élargissons en considérant qu'il y a deux types de legs.

Figure 4. – Schéma revisité de Lucas & Ohana (2022 : 168).



Logiciel utilisé : X-Mind.

- 31 Le premier est de nature directe, il représente l'artiste en tant que gardienne de mémoire, qui apporte ses coutumes, ses traditions, son art de vivre. Derrière ces éléments se dessinent des idées, des valeurs, des savoirs et des cultures. Piramowicz, à travers les costumes des poupées de Lazarska, ou Stryjeńska avec le pavillon polonais de 1925, font découvrir aux Français les coutumes et traditions polonaises, en mettant en œuvre leur savoir-faire artistique. Le deuxième type de legs est indirect : dans la leçon que l'on peut tirer de leur confrontation avec l'étranger. Deux grandes lignes émergent : le dépassement des souffrances et les processus de métissage. Cette dernière notion est particulièrement pertinente si on regarde la production des artistes : le syncrétisme ou l'adaptation. Muter s'adapte aux sujets qu'elle représente, qu'il s'agisse d'un homme politique ou d'une mère de famille pauvre. Mais, elle incorpore quelques éléments de l'avant-garde, en l'occurrence le cubisme, dans un syncrétisme (un peu tardif) de la modernité française dans son art. Même de passage à Montparnasse, Stryjeńska a aussi voulu s'adapter à la communauté artistique locale en incorporant quelques vues citadines dans son œuvre.
- 32 Le but de ces dépassements est de pouvoir se réinventer, de trouver sa place en testant ses propres limites, mais en surmontant également celles imposées par la société. On peut dire que ces trois artistes femmes ont réussi à relever ce défi. En tout cas, Mela Muter le confirme dans un entretien :
- Paris m'a donné tous les éléments qui m'ont constituée. J'y ai retrouvé même mon « slavisme », que j'aurais sans doute ignoré en Pologne, et qu'on se plaît à reconnaître dans mes toiles. Et je crois que c'est la grande force de Paris : il aide à fortifier et à fondre toutes les matières brutes, quelquefois disparates, qu'on apporte dans ses bagages, à en faire une sorte de métal solide et poli. Car aucune ville au monde n'est aussi brûlante, avec autant de tact et de mesure. (Derys, 1932)
- 33 Mela Muter est rattachée à l'École de Paris, appellation forgée rétrospectivement par le critique André Warnod en 1925 pour regrouper l'art des étrangers travaillant à Paris et pour rendre officiel l'art vivant exposé aux Salons des Indépendants, des Tuileries et d'Automne. Selon l'historienne Gladys Fabre, cette désignation, en plus d'être un faire-valoir pour l'art moderne indépendant, eut pour principal atout de servir de tremplin à la reconnaissance de l'art étranger par le public français. *A contrario*, l'École de Paris

agit aussi comme un miroir du refoulé national, car on projette sur l'autre ce qui déplaît en soi ou ce qui est refoulé (Fabre, 2000 : 40). La figuration est dominante mais non exclusive. Les artistes de ce groupe sont associés à la capitale française, sans pour autant qu'ils n'y passent toute leur vie. La grande majorité est juive, comme Marc Chagall (1887-1985), Chaïm Soutine et Muter. Ils s'inspirent de ce qu'ils observent sur place : le nouveau paysage urbain, qu'il s'agisse de quartiers emblématiques ou de scènes d'abattoir, et toutes les personnes en marge de la société (les alcooliques, les enfants des rues, les prostituées, les gitans), qui traduisent des scènes de vie et *a fortiori* de la condition humaine marquée par le mal-être, et auquel l'homme tente d'échapper en s'enivrant dans les fêtes ou la boisson. Muter excelle dans ce décryptage : ses tableaux de maternités révèlent à la fois la rudesse de la vie des plus défavorisés et la souffrance des corps qu'elle engendre.

- 34 Selon Chèvrefils Desbiolles, Waldemar George (1893-1970) est le critique d'art le plus célèbre de l'entre-deux-guerres (Chèvrefils Desbiolles, 2006). Coutumier des volte-face, il n'est pas aisé de le décrypter. Né en Pologne dans la partie russe, il est introduit dans le milieu de la presse par son oncle en 1911. Il s'intéresse aux artistes de l'École de Paris, à laquelle est rattachée Muter. D'origine juive comme cette dernière, il est pourtant possible de trouver des propos antisémites dans son discours à partir de 1936. Waldemar George envisage l'Orient comme une ressource salvatrice pour renouveler l'art européen et estime que les artistes d'origine juive doivent incorporer dans leur œuvre les éléments de la culture d'accueil, puis « judaïser » les éléments étrangers absorbés. George et d'autres projettent volontiers sur l'art de Mela Muter leurs propres préjugés sur la communauté juive et surtout slave. Quant à la réputation de Muter qui privilégierait les sujets tristes, la chroniqueuse Gabrielle Reval, dans le journal *L'Avenir*, du 21 mai 1928, explique ce fait par les origines slaves de Muter :

Avec Louise Hervieu et Marie Laurencin, Mela Muter est une des grandes figures féminines de la peinture moderne. Louise est toute sensualité ; Marie est grâce et gentillesse ; Méla [*sic*] est force éclatante et sereine [...]. Née en Pologne russe, nourrie de littérature russe, elle a aimé l'œuvre d'un Dostoïewsky et en a gardé l'empreinte. Comme les héros du grand écrivain slave, elle a ce goût du malheur, cette pitié fascinatrice pour la misère, le péché, la souffrance, les monstres. J'ai vu les monstres que Méla Muter peignit en ce temps-là avec toute la force, je dirais presque l'horreur dans l'amour des êtres [...]. (Reval, 1928)

- 35 Il est indéniable que l'histoire de l'art peut être traversée par des biais, voire imprégnée de considérations racistes. L'École de Paris en constitue un exemple significatif, ses membres cumulant bien souvent la double appartenance à la catégorie d'« étrangers » et, pour une majorité d'entre eux, à celle de juifs. Progressivement, il se produit aussi une assimilation avec l'expressionnisme, perçu comme art germanique et art étranger, ce qui est construit en opposition à art latin/art français, comme le démontre Dominique Jarrassé, historien de l'art, qui s'est interrogé sur les imbrications entre l'art juif, l'art étranger et l'art expressionniste :

[...] sur des critères ethniques et iconographiques entremêlés, [les critiques tendent] à faire des artistes juifs de l'École de Paris des expressionnistes, menaçant même, aux yeux de certains critiques, l'intégrité d'une « École française » [...] Chagall, Soutine, Modigliani, Pacsin, Kisling incarneraient cette altérité radicale caractérisée par le pathétisme, la violence et l'intellectualisme qui formeraient le fond d'un « expressionnisme juif », voire d'une « peinture juive ». (Jarrassé & Messina, 2012 : 167)

À ce propos, nous pouvons relever que l'art de Piramowicz, Stryjeńska et Muter peut montrer quelques caractéristiques relevant des tendances expressionnistes : les coloris violents, la simplification extrême des formes qui oscille entre la déformation et l'abstraction, ainsi qu'un goût prononcé pour l'art populaire (Wolf, 2014 : 8-11). De plus, Stryjeńska utilise les cernes pour les contours. Quels sont les critères évoqués pour prétendument qualifier cet art ? On évoque surtout un « pathétisme juif » déjà développé dans *L'Amour de l'art* en juin 1933, c'est-à-dire une peinture qui ignorerait la joie, sauf, de manière épisodique, chez Moïse Kisling (1891-1953), une peinture cérébrale qui provoque dans le spectateur un désir inassouvi d'évasion (Jarrassé & Messina, 2012 : 168-169). À cela s'ajoute la montée de l'antisémitisme et de la xénophobie durant l'entre-deux-guerres, notamment en raison du succès croissant de l'École de Paris, dont les artistes voient leur cote s'élever considérablement sur le marché international de l'art de l'époque (Wilson, 2002).

- 36 Malgré les freins liés à leur condition de femme, Muter, Stryjeńska et Piramowicz relèvent le défi de s'imposer dans le champ artistique de la première moitié du xx^e siècle. Dans l'ouvrage majeur de l'historienne de l'art Paula Birnbaum, *Women Artists in Interwar France: Framing Feminites*, les stratégies mises en place par les artistes femmes sont explorées. En effet, durant l'entre-deux-guerres, les femmes sont actives dans les salons et galeries parisiens, pour des expositions collectives et individuelles. D'éminents critiques leur consacrent des essais monographiques et des articles dans la presse artistique grand public de l'époque. Elles connaissent un relatif succès financier, et elles sont soutenues par des marchands d'art et des conservateurs de musée. Parallèlement, elles assurent elles-mêmes la promotion de leur œuvre auprès d'un large public, proposant de nouvelles visions de la modernité et renouvelant l'incarnation du féminin dans l'art, qu'il s'agisse de l'autoportrait, de la maternité ou du nu féminin.
- 37 Marie-Anne Camax-Zoegger fonde la Société des Femmes Artistes Modernes, ou FAM, en 1931 dans le but de construire une histoire de l'art plus inclusive, regroupant des praticiennes de différentes classes sociales, origines et religions. L'objectif est de sensibiliser le public à leur travail, tout en déconstruisant les stéréotypes qui leur avaient été attribués. Les artistes des FAM privilégient la figuration, tout en embrassant un large éventail stylistique, allant du cubisme tardif au post-impressionnisme. Certaines d'entre elles sont également rattachées à l'École de Paris. Dans son ouvrage, Birnbaum démontre les compromis qui ont été effectués par Camax-Zoegger : tout l'enjeu était de concéder une partie des créations les plus avant-gardistes, pour rester en cohérence avec la ligne éditoriale tracée par le groupe, tout en répondant aux attentes du public, et surtout des acheteurs, largement issue du pouvoir bourgeois et patriarcal en place dans les années 1930 (Birnbaum, 2011). La stratégie s'avère payante car elles sont également reconnues à l'échelle européenne : une exposition regroupant les artistes femmes de plusieurs pays est organisée au musée du Jeu de Paume, où Piramowicz expose des *Fleurs* dans la section polonaise, tandis que Mela Muter figure dans la section des FAM (Dezarrois, 1937). En effet, Camax-Zoegger sollicite dès le début Mela Muter pour intégrer les FAM, car elle bénéficie déjà d'une solide réputation acquise dans les salons (Birnbaum, 2011 : 78). La fondatrice, elle-même peintre, représente des mères de famille épanouies, en adéquation avec les idéologies natalistes prônées par le gouvernement pour repeupler la France après la Première Guerre mondiale. Muter adopte au contraire une position en contrepoint, comme en témoigne

sa *Maternité*¹⁵ de 1924, où une femme aux cheveux défaits, au visage las et à la poitrine tombante qui tient dans ses bras deux enfants endormis.

Figure 5. – Mela Muter, *Maternité [Macierzynstwo]*, 1924, huile sur toile, Pologne, Konstancin-Jeziorna, Villa La Fleur.



Photo : © Pauline Walkiewicz.

- 38 Les coups de pinceaux épais et texturés de tons chair variés évoquent les rides et les plis de la peau. Les habits simples et épars traduisent quant à eux l'épuisement et la pauvreté de ses modèles aux pieds nus. La peintre met l'accent sur le corps vieilli avant l'heure par toutes ces grossesses. Birnbaum propose trois explications plausibles : d'abord, la tradition familiale d'aider les plus défavorisés à Varsovie ; ensuite, la volonté probable de montrer à son public bourgeois une vérité sans concession ; enfin, l'intérêt qu'elle porte à la représentation des femmes et des enfants de la classe ouvrière, au moment où elle collabore à l'illustration de la revue de gauche *Clarté*. Humainement, Muter s'engage facilement : elle est membre du Mouvement socialiste international de 1917 à 1920 et elle se porte volontaire pour s'occuper des blessés à Verdun. Dans la critique, les mêmes préjugés précédemment évoqués reviennent. Par exemple, le critique Robert Rey estime que son statut de femme juive polonaise la prédispose davantage que ses collègues à représenter la maladie, le viol, le meurtre comme dans les pogroms. Pourtant, dès son arrivée, Muter s'approprie l'iconographie mariale, peut-être afin de se soustraire à ces stéréotypes (Birnbaum, 2011). Même l'historienne et romancière féministe Gabrielle Reval, membre du jury pour le prix Femina, écrit que Muter a un « goût pour le malheur, une pitié fascinante pour la misère, le péché, la souffrance, les monstres » (Birnbaum, 2011 : 82), comme si les origines de Muter la portaient vers les peuples en souffrance. Birnbaum souligne aussi que plusieurs artistes des FAM remettent en cause les stéréotypes de genre, toutefois,

nombre de critiques, en particulier masculins, ne le perçoivent pas, projetant sur leurs œuvres leurs propres interprétations.

4. Conclusion

- 39 Les séjours de Zofia Stryjeńska, Zofia Piramowicz et Mela Muter ont constitué un véritable catalyseur pour le développement de leur expression artistique. La capitale française leur a permis de compléter leur formation, de s'émanciper, de se confronter à d'autres productions et ainsi de renouveler leur art, tout en restant fidèles à leurs racines culturelles. Si Stryjeńska observe les artistes de Montparnasse avec davantage de distance, Muter et Piramowicz en font pleinement partie. La fréquentation de la « bohème parisienne », pour reprendre l'expression de Stryjeńska, leur offre l'occasion de se positionner comme trois artistes peintres de la figuration. Leur production respective peut être comprise comme trois variations des différentes figurations de l'époque, inscrites dans une modernité oscillante entre tradition et avant-garde, mais souvent négligées par l'histoire de l'art.
- 40 Pourtant, ces trois artistes ont bien participé à la création artistique de l'entre-deux-guerres parisien, ainsi qu'à l'émergence de l'art moderne à Paris. Leur participation aux différentes expositions, des cafés jusqu'aux grandes Expositions universelles, constitue une des marques de leur succès. La mémoire collective des « Années folles » s'est en partie construite sur l'imaginaire et le quotidien de ces artistes étrangers, véritablement fascinés par cet ailleurs, par cet « exotisme parisien » (Fabre, 2000 : 26).

BIBLIOGRAPHIE

BALANDIER Georges, BIRMAN Joel & HAROCHE Claudine (2009), *Le dépaysement contemporain : l'immédiat et l'essentiel*, Paris : Presses universitaires de France.

BIRNBAUM Paula (2011), *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*, Burlington : Ashgate.

BOBROWSKA-JAKUBOWSKA Ewa (2001), *Le milieu des artistes polonais en France 1890-1918 : communautés et individualités* (thèse de doctorat), Université de Panthéon-Sorbonne, Paris.

BOBROWSKA Ewa (2011), « Le milieu artistique polonais en France », J. Ponty (dir.), *Des Polonais en France de 1830 à nos jours*, Paris : Palais de la Porte Dorée – Musée de l'immigration, 133-135.

BOBROWSKA Ewa (2022), « Les artistes venues de l'Est », C. Morineau & L. Pesapane (dir.), *Pionnières. Artistes dans le Paris des Années folles*, Paris : éditions de la Réunion des Musées nationaux – Grand Palais, 67-75.

BOBROWSKA Ewa (2022), « Mela Muter (1876-1957), wielka dama malarstwa », J. Gmitruk, Z. Judycki & T. Skoczek (dir.), *Polacy w Paryżu, historia i współczesność*, Varsovie : Musée de l'histoire du mouvement populaire polonais, 11-16.

BOURGUINAT Nicolas (2008), *Le Voyage au féminin. Perspectives historiques et littéraires (XVIII^e-XX^e siècle)*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

BRAHIMI Denise (2008), « Les femmes voyageuses, de l'espoir à la désillusion (1830-1930) », N. Bourguinat (dir.), *Le Voyage au féminin. Perspectives historiques et littéraires (XVIII^e-XX^e siècle)*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 21-35.

BUISSON Sylvie (2002), *La Ruche, cité d'artistes au regard tendre 1902-2002*, Paris : Musée du Montparnasse.

CATALOGUE DU SALON D'AUTOMNE (1926), *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées*, Paris : Puyfourcat fils & C^{ie}.

CATALOGUE DU SALON D'AUTOMNE (1933), *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées*, Paris : Puyfourcat fils & C^{ie}.

CHEVREUILS DESBIOLLES Yves (2006), *Waldemar George critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal. Essai et anthologie*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

DERYS Gaston (1932), « Mela Muter », *Mobilier et Décoration*, 12^e année, 491-498.

DEZARROIS André (1937), *Les femmes artistes d'Europe exposent au Jeu de Paume*, Paris : Musées des Écoles étrangères contemporaines, Jeu de Paume des Tuileries.

FABRE Gladys (2000), « Qu'est-ce que l'École de Paris ? », J.-L. Andral, S. Krebs, M.-A. Chambost & M. Sarkari (dir.), *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*, Paris : Paris-Musées, 25-40.

GEE Malcolm (2000), « Le réseau économique », J.-L. Andral, S. Krebs, M.-A. Chambost & M. Sarkari (dir.), *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*, Paris : Paris-Musées, 127-137.

GONNARD Catherine & LEBOVICI Élisabeth (2007), *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris : Hazan.

JARASSÉ Dominique (2003), *Guide du patrimoine juif parisien*, Paris : éditions Parigramme.

JARASSÉ Dominique & MESSINA Maria Grazia (2012), *L'expressionnisme : une construction de l'autre. France et Italie face à l'expressionnisme*, Le Kremlin-Bicêtre : éditions Esthétiques du divers.

JARMUŁ Katarzyna & BOBROWSKA Ewa (2017), *Między Montmartre'em a Montparnasse'em: dzieła artystów z ziem polskich, działających w Paryżu w latach 1900-1939, z kolekcji prywatnych*, Katowice : Musée silésien.

KOZAK Anna (2014), « Between Fashion and Tradition, Orientalism in the 19th Century Polish Painting », T. Majda (dir.), *Orientalism in Polish Art*, Istanbul : Pera Museum Publication, 46-73.

LARROQUE Tiphaine, LE THOMAS Claire & DEMANGE Michel (2016), *Voyages d'artistes entre tradition et modernité*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

LEMPERTZ (2008), *Mela Muter (Maria Melania Mutermilch) - Portrait de Georges Clemenceau*, en ligne sur <www.lempertz.com/en/catalogues/lot/932-1/290-mela-muter-maria-melania-mutermilch.html> (13 février 2025).

LENARTOWICZ Światosław (2008), *Zofia Stryjeńska 1891-1976*, Cracovie : Musée national.

LENARTOWICZ Światosław (2020), *Zofia Stryjeńska*, Olszanica : Bosz.

LE PARNASSE CAFÉ GALERIE D'ART (1922), *Deuxième groupe : Antral, Bilitte, Clergé, Mela Muter, Ruchiro Kawashima, J. Levet, Roland Goujon, Bazil Pourtochmine, Zingg, Siegmann, Thiollière, Weimbaum*, Paris : Le Comité de la Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs.

- LIGNIER Sarah (2023), « Jeanne Thil. Traversées méditerranéennes », A. Péleuc (dir.), *Artistes voyageuses 1880-1944*, Gand : Snoeck, 80-87.
- LUCAS Nicole & OHANA Danielle (2019), *Ces Françaises venues de l'Est. Exils, libertés, créativité*, Paris : L'Harmattan.
- MAJDA Tadeusz (2014), *Orientalism in Polish Art*, Istanbul : Pera Museum Publication.
- MIELNICZUK Wiesława (2005), *Mela Muter Portrety z kolekcji Bolesława i Liny Nawrockich, Radziejowicach* : Dom Pracy Twórczej.
- MODERSOHN-BECKER Paula & GALLWITZ Sophie Dorothea (1920), *Briefe und Tagebuchblätter*, Berlin : Kurt Wolff Verlag.
- MONNIER Gérard & VOVELLE José (1995), *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*, Paris : Éditions de la Sorbonne.
- NIESZAWER Nadine, BOYÉ Marie & FOGEL Paul (2000), *Peintres juifs à Paris. École de Paris 1905-1939*, Paris : Denoël.
- NOWAKOWSKA-SITO Katarzyna (2001), *Stowarzyszenie Artystów Polskich RYTM 1922-1932*, Varsovie : Musée national.
- PÉLEUC Arielle (2023), *Artistes voyageuses 1880-1944*, Gand : Snoeck.
- PONTY Janine (2005), *Polonais méconnus. Histoire des travailleurs immigrés en France durant l'entre-deux-guerres*, Paris : Publications de la Sorbonne.
- PONTY Janine (2011), « La France, destination privilégiée des migrations venues des territoires de la Pologne au XIXe et XXe siècles », J. Ponty (dir.), *Des Polonais en France de 1830 à nos jours*, Paris : Palais de la Porte Dorée – Musée de l'immigration, 7-9.
- REVAL Gabrielle (1928), « Mela Muter », *L'Avenir*, 11^e année, 3722, 1.
- SOCIÉTÉ DU SALON D'AUTOMNE (1928), *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif, exposés au Grand palais des Champs-Élysées*, Paris : Puyfourcat.
- STRYJEŃSKA Zofia, BUDZIŃSKA Magdalena & KUŹNIAK Angelika (2016), *Chleb prawie ze powszedni: kronika jednego zycia*, Wołowiec : Czarne.
- WALKIEWICZ Pauline (2023, mars), « L'expérience parisienne de trois artistes polonaises au parcours transnational, Mela Muter (1876-1967), Zofia Stryjeńska (1891-1976) et Zofia Piramowicz (1886-1958) », communication présentée au colloque *Femmes dépayées : trajectoires transnationales et expériences artistiques d'émancipation en Europe médiane*, Centre français de recherche en sciences sociales, Prague, République tchèque.
- WALKIEWICZ Pauline (2024, mars), « Interactions and Network of the Russian Artists: The Case of Mela Muter (1876-1967) and Zofia Piramowicz (1880-1958), Two Women Artists from Warsaw during the Partition », communication présentée au colloque *Artists on the Move: Transnational and Transcultural Perspectives on Migration from the (Former) Russian Empire, 1880-1939*, Yale University, New Haven, États-Unis.
- WALKIEWICZ Pauline (2025, mars), « L'importance des quatre éléments dans les représentations du panthéon slave de Zofia Stryjeńska (1891-1976) », communication présentée à la journée d'études *Éléments et matières*, Maison des Sciences de l'Homme, Clermont-Ferrand, France.
- WAYNE Kenneth (2002), *Modigliani & The Artistes of Montparnasse*, Buffalo : The Buffalo Fine Arts Academy.

WILSON Sarah (2002), *Paris, capitale des arts 1900-1968*, Paris : Hazan.

WOLF Norbert (2014), *Expressionnisme*, Cologne : Taschen.

ZHAO Yelin (2025), « Du modèle à l'artiste », C. Parisi (dir.), *Suzanne Valadon*, Paris : éditions du Centre Pompidou.

ŻUBER Agnieszka (2019), « Ikonografia cyklu grafik Bożki Słowiańskie Zofii Stryjeńskiej na podstawie notatek artystki », Z. Chlewiński (dir.), *Polskie Art Déco : actes de colloque*, Płock : Musée mazovien, 92-121.

NOTES

1. Dans le cadre de mes recherches doctorales menées à l'Inalco, depuis 2022.
2. Stryjeńska est régulièrement mise à l'honneur en Pologne, par le biais d'expositions et de spectacles. Par exemple, en 2018, la dramaturge Iwona Pasińska a réalisé *Bória*, directement inspiré de l'univers de Stryjeńska. *Bória* a été présenté à différents festivals, comme celui de Los Angeles (FiFA, 2018).
3. Par exemple, elles ont toutes les deux exposé à Paris au Salon d'Automne en 1919, 1920, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1932, 1934, 1936, 1938 et 1940 (voir les catalogues des Salons d'Automne).
4. Nous tenons à remercier Mme Renata Higersberger, conservatrice au Musée national de Varsovie pour son aide.
5. Entendu comme l'ensemble de biens et de valeurs qui sont transmis de génération en génération et porteurs d'identité.
6. Certes, tous les artistes n'y ont pas le même accès et une différence existe entre le contexte d'avant-guerre et de l'entre-deux-guerres, mais Piramowicz, Muter et Stryjeńska ont bénéficié de l'intérêt des critiques.
7. Zofia Piramowicz (1880-1958), *Foire au Maroc*, vers 1929, huile sur toile, Paris, Bibliothèque polonaise, n° inv. M 418.
8. Correspondance entre Antoine Bourdelle et Mela Muter, lettre de Mela Muter, 1917 (Paris, Musée Bourdelle, Centre de documentation, Dossier AB I B.1.21.86 (consultée le 17 août 2022).
9. « *Paryż! Zamieszkaliśmy w hoteliku koło Panteonu, a potem przenieśliśmy się bliżej Montparnasse'u, na rue de Rennes. [...] Poznaliśmy bardzo grzecznego p. Frenkla, u którego zbierało się trochę Francuzów, Olgę Boznańską, hr. Łubieńskich, hr. Rzewuskich, trochę malarzy na Montparnassie [...].* » (Trad. P. Walkiewicz)
10. « *Siedzimy z bohemą paryską: Louis Gross, Terlikowski, Basler i Kubin. Angielka w meksykańskim kapeluszu, Foujita, Mme Foujita z poduszeczką pod biustem udającą ciężę, Rubczak, Xawcio Dunikowski, Leopold Zborowki, przyjaciel Modiglianiego, Kisling, Aisza, Markusowie, sławna Kiki de Montparnasse, p. Potocki, cowboy z biblią i inne charakterystyczne postacie ówczesnego olimpu z Café de la Rotonde czy du Dôme codziennym przez te dni są spotkaniem.* » (Trad. P. Walkiewicz).
11. Zofia Stryjeńska (1891-1976), *Île de la Cité [Wyspa Cité]*, 1919-1920, huile sur toile, Paris, Bibliothèque polonaise, n° inv. M 395.
12. Zofia Stryjeńska (1891-1976), *Île de Saint-Louis, du côté du Quai d'Anjou [Wyspa Św. Ludwika od Strony Quai d'Anjou]*, 1919-1920, huile sur toile, coll. part.
13. Zofia Stryjeńska (1891-1976), *Montmartre (?)*, s. d., huile sur toile, Katowice, Musée silésien.
14. Mela Muter (1876-1967), *Nu cubiste*, 1919-1923, coll. part.
15. Mela Muter, *Maternité [Macierzynstwo]*, 1924, huile sur toile, 130 x 97 cm, Pologne, Konstancin-Jeziorna, Villa La Fleur.

RÉSUMÉS

Zofia Stryjeńska, Mela Muter et Zofia Piramowicz arrivent à Paris au cours de la première moitié du xx^e siècle. Elles fréquentent la vie cosmopolite et artistique de Montparnasse. Le contact avec les cultures étrangères est un véritable déclencheur d'émancipation. Le défi était de renouveler leur art en incorporant les nouvelles influences sans oublier leur héritage culturel. Leurs œuvres représentent une transmission directe de ce legs culturel et une leçon indirecte de dépassement des difficultés de la vie et d'intégration des influences diverses. Les trois artistes ont participé à la création artistique de l'entre-deux-guerres parisien, ainsi qu'à l'émergence de l'art moderne à Paris. Leur vie et leurs œuvres font partie de ce qui constitue notre mémoire collective des « Années folles ».

Zofia Stryjeńska, Mela Muter and Zofia Piramowicz arrived in Paris in the first half of the twentieth century. They engaged with the artistic and cosmopolitan life of Montparnasse. The contact with foreign cultures was emancipatory. The challenge was to renew their art by incorporating new influences without forgetting their heritage. Their work represents a direct transmission of their cultural heritage and an indirect lesson in overcoming adversity and integrating diverse influences. Zofia Stryjeńska, Zofia Piramowicz, and Mela Muter contributed to the artistic creation of interwar Paris and the emergence of modern art. Their influence is part of the collective memory of the “Années folles”.

INDEX

Keywords : École de Paris, Montparnasse, 20th century, female artists, figuration, folklore, cubism, cultural legacy, review, Polish artists

Mots-clés : École de Paris, Montparnasse, XXe siècle, femmes artistes, figuration, folklore, cubisme, héritage culturel, critique, artistes polonais

AUTEUR

PAULINE WALKIEWICZ

 <https://idref.fr/240535251>

Doctorante contractuelle, Paris, INALCO, Centre de recherche Europes-Eurasie (CREE)

pauline.walkiewicz@sfr.fr