

Intérieurs montréalais, immigration et identité: la domesticité en transition

Geneviève Pelletier

Mémoire

présenté

au

Département d'Histoire de l'art

Comme exigence partielle au grade de
maîtrise es Arts (Histoire de l'art)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Décembre 2010

©Geneviève Pelletier, 2010

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Geneviève Pelletier

intitulé Intérieurs montréalais, immigration et identité: la domesticité en transition

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Histoire de l'art)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

_____ président

Jean Belisle _____ examinateur

Loren Lerner _____ examinateur

Elaine C. Paterson _____ directeur

Approuvé par : Johanne Sloan _____

Directeur du département ou du programme d'études supérieures

1^{er} Décembre 2010 Catherine Wild _____

Doyen de la Faculté

Résumé

Intérieurs montréalais, immigration et identité: la domesticité en transition

Geneviève Pelletier

Ce mémoire, composé de deux études de cas, porte sur les intérieurs domestiques et le sens du « chez-soi » développé par des immigrants venus d'Europe centrale et s'étant établis à Montréal vers le milieu du 20^e siècle. Son objectif principal est d'illustrer les liens unissant individu et chez-soi, tout en démontrant l'importance de l'intérieur domestique, qui en offrant une zone de confort et de familiarité, sert de lieu de transition entre les cultures d'origine et d'accueil.

Ma première informatrice, Irene Marks, originaire de Dresde en Allemagne, est arrivée à Montréal en 1939. Il est question de l'histoire de son émigration et de son chez-soi montréalais, particulier parce qu'il contient encore de nombreux meubles et objets de son enfance allemande. Mon second informateur, Gabor Szilasi, a fui la Hongrie à la suite de l'insurrection de Budapest en 1956. Il est question de ses expériences autant hongroise que montréalaise du chez-soi et du rôle de l'objet transitionnel dans les situations de déplacement. Ces deux études de cas, qui à travers leur grandes différences ne peuvent être représentatives que de l'unicité de chaque expérience, servent à illustrer et à concrétiser le thème exploré : celui de la création du chez-soi dans un contexte d'émigration.

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer toute ma reconnaissance envers madame Loren Lerner, pour m'avoir permis de faire la rencontre des individus qui sont au cœur de mes recherches. Sans son aide, ce projet de mémoire n'aurait jamais pu voir le jour. J'aimerais remercier ma directrice, madame Elaine Cheasley Paterson, pour ses conseils avisés qui ont contribué à alimenter ma réflexion et madame Cynthia Hammond pour son apport très apprécié à mes recherches. J'exprime ma reconnaissance aux membres du personnel de la Bibliothèque du Centre Canadien d'Architecture, à madame Karla Kallauch du Deutsche Werkstätten Hellerau et aux membres du personnel de la Sächsisches Staatsarchiv Hauptstaatsarchiv Dresden pour leur collaboration. Surtout, je dois exprimer ma gratitude envers madame Irene Marks et monsieur Gabor Szilasi, qui m'ont ouvert leur porte et ont accepté de répondre à mes questions avec gentillesse et générosité.

Je dois également remercier mes parents et Sara Marcoux qui ont eu le courage de lire et corriger ce travail et Christopher pour sa patience et son support constant au cours de la réalisation de ce mémoire.

Table des matières

Liste des figures.....	vi
Introduction.....	1
L'ameublement comme fil conducteur.....	3
L'histoire d'une émigration.....	4
Les péripéties d'un mobilier/ Le chez-soi comme zone de transition.....	7
L'intérieur domestique comme indice de parcours de vie.....	14
Gabor Szilasi : Les objets et les gens.....	23
Fuir et ne rien prendre.....	24
Devenir Canadien, habiter une maison en brique.....	29
Le bol, objet utilitaire, objet affectif.....	40
Conclusion.....	45
Notes et références.....	47
Bibliographie.....	56
Figures.....	63

Figures

1. Résidence de Marks à Dresde, leur appartement occupant la moitié du premier étage. Photo de l'auteur, 2008.
2. Buffet. Photo de l'auteur, 2007.
3. Bibliothèque de Marks. Photo de l'auteur, 2007.
4. Bibliothèque produite par le Deutsche Werkstätten. Lotz, p.94.
5. Bibliothèque produite par le Deutsche Werkstätten. Lotz, p.135.
6. Mobilier de salle à dîner allant avec le buffet. Photo de l'auteur, 2008.
7. Mobilier de salle à dîner. Hermann Muthesius. *Die Schöne Wohnung*, sans page.
8. Coin du salon de Marks avec mobilier. Photo de l'auteur, 2009.
9. *Wohnzimmer* avec arrangement en coin. *Die Wohnung der Neuzeit*.
10. *Damenzimmer* avec arrangement en coin. *Die Wohnung der Neuzeit*.
11. Cabinet du salon de Marks. Photo de l'auteur, 2009.
12. Appartement de Budapest, côté Pest. Archives personnelles de Gabor Szilasi.
13. Appartement de Budapest, côté Pest. Archives personnelles de Gabor Szilasi.
14. Autoportrait issu de la série *Portrait /Intérieur*, Gabor Szilasi, 1979.
15. Objet de cuisine. Photo Gabor Szilasi, 2008.

INTRODUCTION

Nous vivons en relation avec notre environnement. L'expérience que nous avons de celui-ci contribue à nous définir en tant qu'individu et inversement, tout espace privé en vient forcément à refléter la personnalité de l'occupant. Mais qu'advient-il lorsque survient une coupure importante avec l'environnement qui nous est familier, par exemple lors de migrations? Ce mémoire, composé de deux études de cas, porte sur les intérieurs domestiques et le sens du « chez-soi »¹ développé par des immigrants venus d'Europe centrale et s'étant établis à Montréal vers le milieu du 20^e siècle.² Son objectif principal est d'illustrer les liens unissant individu et chez-soi tout en démontrant l'importance de l'intérieur domestique qui, en offrant une zone de confort et de familiarité, sert de lieu de transition entre les cultures d'origine et d'accueil.

Ce mémoire repose en grande partie sur les entrevues réalisées avec deux informateurs à leur domicile, chaque informateur étant relié à une étude de cas.³ Après les avoir questionnés sur leur vie dans leur pays d'origine et le contexte de leur émigration, ceux-ci étaient encouragés à parler de leur intérieur domestique présent et de ses composantes ; autant les objets qu'ils possédaient avant d'émigrer que ceux acquis durant leur vie au Canada.⁴ En raison de la complexité du sujet et aux nombreux aspects qui se doivent d'être abordés, mon approche est multidisciplinaire. Des textes associés à des disciplines telles que les arts décoratifs, la culture matérielle, les théories et l'histoire de l'architecture, la sociologie, l'anthropologie, l'urbanisme et même la géographie ont été utilisés au cours de mes recherches.

Je m'intéresse à « l'étude du particulier » et aux expériences personnelles, aux goûts et aux émotions, des sujets hautement subjectifs.⁵ Mon mémoire repose en grande

partie sur des entrevues. Mes interlocuteurs ont le pouvoir de décider ce qu'ils veulent partager ou non et ce qu'ils jugent important. Les oublis, les exagérations et les variations sont incontournables ; je n'ai accès qu'aux endroits qu'on veut bien me montrer. Puis, le choix de travailler avec des informateurs âgés n'est pas sans comporter certains risques.⁶ En tant qu'intervieweur, malgré la volonté d'être neutre, mes questions et mes interprétations sont non seulement indirectement influencées par mes intérêts, mes connaissances et mes propres expériences, mais aussi par mon point de vue social.⁷ Même si les imperfections sont inhérentes à ce genre de recherche, le fait que je m'intéresse à un sujet aussi riche qu'il est sous-exploité compense amplement.⁸ Mon mémoire est possiblement la première étude montréalaise s'intéressant au rôle transitionnel de l'aménagement et de la décoration intérieure dans un contexte de migration.⁹ Axé sur le quotidien et la domesticité de gens « ordinaires », il contribue à la mémoire collective de la ville. En découvrant comment les origines, les expériences de vie et les personnalités se reflètent dans l'espace privé, j'espère démontrer que les immigrants ne sont pas condamnés à vivre dans un état d'éternelle nostalgie et de déracinement, comme peuvent laisser sous-entendre certains textes académiques, et qu'il est possible de recréer un chez-soi dans un nouvel environnement culturel tout en conservant les traces de ses origines.¹⁰

Ma première informatrice, Irene Marks, originaire de Dresde en Allemagne, est arrivée à Montréal en 1939, tandis que mon second informateur, Gabor Szilasi, a fui la Hongrie à la suite de l'insurrection de Budapest.¹¹ Bien sûr, en aucun cas ces deux informateurs constituent un échantillonnage pouvant être « représentatif » des expériences vécues par « les immigrants de Montréal », un groupe non-homogène. Cela

n'est pas l'intention de cette recherche. Ces expériences, qui à travers leur grandes différences ne peuvent être représentatives que de l'unicité de chaque expérience, servent plutôt à illustrer et à concrétiser le thème exploré : celui de la création du chez-soi dans un contexte d'émigration. À travers l'étude de l'objet et de l'intérieur domestique, il sera donc question de la transition entre le chez-soi d'origine et le chez-soi canadien de mes informateurs, en débutant par Marks.

L'AMEUBLEMENT COMME FIL CONDUCTEUR

Irene Marks, née à Dresde en Allemagne, est arrivée au Canada en mai 1939 à l'âge de 22 ans, avec ses deux parents et un oncle accompagné de son épouse et de ses deux fils. Ce qui est particulièrement intéressant dans ce cas, c'est qu'une partie importante du mobilier familial a fait le voyage jusqu'à Montréal. Il est extraordinaire de penser que certains des meubles composant l'intérieur domestique de Marks aujourd'hui faisaient déjà partie de l'intérieur domestique familial durant son enfance et même, pour certaines pièces, avant sa naissance en 1917. Les lieux et les gens dans la vie de Marks se sont succédés ; elle a changé de ville et de pays, puis les résidences ont changé, s'adaptant aux différentes étapes de sa vie ; elle s'est mariée, a élevé sa famille et elle est maintenant veuve. À travers tous ces changements, les meubles venus d'Allemagne représentent une continuité, un élément stable liant passé, présent et futur.

Avec cette première étude de cas, je m'intéresse à l'importance de ces meubles qui ont, j'espère le démontrer, assuré une continuité saine et déterminante dans la vie de Marks. Pour ce faire, après m'être penchée sur les causes et le contexte de l'immigration de Marks au Canada, il sera question de son arrivée à Montréal et simultanément de

l'espace domestique en tant qu'espace transitionnel. Je suggère qu'en contribuant au sentiment du chez-soi, la présence de ces meubles aura permis de limiter les perturbations causées par l'émigration. Puis, j'analyserai l'intérieur domestique de Marks tel qu'il se trouve aujourd'hui. Par son style autant que par sa fonction nous verrons les liens possibles liant le mobilier aux origines culturelles et sociales de leur propriétaire. Pour conclure, je tenterai de démontrer comment les éléments de décoration et l'arrangement de l'intérieur domestique de Marks peuvent constituer les indices d'un parcours de vie bien particulier.

L'HISTOIRE D'UNE ÉMIGRATION

Si aujourd'hui les raisons ayant pu pousser une famille juive à quitter l'Allemagne vers fin des années 1930 peuvent paraître évidentes, il n'en demeure pas moins que l'histoire se trouvant derrière chaque émigration est particulière. C'est pourquoi, lors de la première entrevue, j'ai demandé à Marks de me parler du contexte de son émigration :

Hitler came into power in 1933. My two brothers left, I think both of them actually left in 1934. One had just graduated from school, from high school, he had to take is *matrik*¹² and he went to study in Paris. The other one had just graduated his law studies. He certainly couldn't practice as a lawyer in Germany. They wouldn't have permitted him. And he went to the States. I had applied for American immigration, but it took quite a while, but much later than my brothers because I was the youngest. I would have been too young; they wouldn't have let me go. And so, I had applied probably in the beginning of 1938 and in November '38 there was something that is historically very well known and that is when the Nazis burned practically all the synagogues. [...] And that was when finally my father decided he should leave the country too. [Before] he thought he would stay there. He said we [him and his wife] will stay there and the children will go out. So then we started to look for some country that we could immigrate [to], because it was very difficult to get in anywhere.¹³

Il aura donc fallu le pogrom de la nuit du 9 novembre 1938, communément appelé Nuit de Cristal, pour que les parents de Marks en viennent à prendre l'importante décision de

quitter l'Allemagne. Pourtant, l'arrivée au pouvoir du parti national-socialiste des travailleurs allemands ne les avait déjà pas épargnés :

My father was a merchant. He sold, I think in English it is called small wear. I don't know what small wear means anyhow. He had a four story building, in the middle of the city, selling all kinds of things, there were threads and scissors and... wallets and... I know with a four story building, you don't fill it with threads and scissors. I can't remember all of it. But I think there is something called small wear. And he was selling it to a great extent to government employees, like employees of the railway and so on. And of course when Hitler came into power, that all stopped. And at the time we left he had half a floor instead of a four story building. There was practically no business left.¹⁴

Laisser derrière soi une grande partie de sa vie est rarement simple. En dépit des circonstances oppressantes, il est compréhensible qu'il ait fallu, pour le père de Marks, des événements aussi dramatiques que ceux ayant eu lieu la nuit du 9 novembre 1938 pour qu'il prenne la décision, pour lui et sa femme, de quitter l'Allemagne, le risque étant plus grand pour ce dernier que pour ses fils, en début de carrière à leur départ. En choisissant l'émigration, les parents de Marks quittent le confort familial d'un appartement spacieux du quartier Südvorstadt [Fig. 1] pour un futur incertain.¹⁵

Pour la famille de Marks, le Canada ne fut pas un choix mais plutôt une possibilité :

Because it was the one [country] where we got immigration [papers]. And by the way, the Canadian Immigration policy was very restricted. You were allowed to immigrate into Canada if you were clergy, a minister or a priest, if you were a farmer [...], if you brought an industry with you [...], or if you had money. And I don't know what the amount of money it meant, I don't remember what we had, but we came with what was called money. Now I am sure that if I knew the amount today, it would sound ridiculous, because on those days the value was much bigger. Of course we were not allowed to take money out of Germany, but my father had taken some out before. So we came to Canada because my brother was able to get through somebody in Ottawa, to get immigration papers for us.¹⁶

La nature de l'intervention du frère de Marks à Ottawa menant à l'obtention des permis d'immigration pour sa famille n'est pas connue, mais elle a certainement été essentielle. Les politiques canadiennes d'immigration entre 1923 et 1947 ayant été conçues de façon

à rendre l'immigration juive difficile, le cas de la famille de Marks semble être l'exception plutôt que la règle.¹⁷

Avant son départ, la famille de Marks disposait de très peu d'information sur l'endroit où elle allait s'installer. Par exemple, Montréal avait été choisie parce que la famille de Marks parlait couramment le français et qu'elle leur avait été présentée par d'autres comme un « petit Paris ». ¹⁸ Cette méconnaissance de la ville de Montréal ne doit pas être perçue comme exceptionnelle ni étonnante ; il ne s'agit que d'un cas parmi tant d'autres, reflétant l'état d'urgence dans lequel beaucoup de familles juives ont fui l'Europe dans les années 1930. Plusieurs témoignages corroborent ce genre de situation avec des conséquences similaires. Dans *Invisible Baggage in a Refuge from Nazism*, Leo Spitzer décrit le contexte d'émigration de ses parents et d'autres juifs européens en Bolivie :

Before my parents and other refugees left Europe, Bolivia had been little more than a place on a map of South America for them. They knew virtually nothing about its physical geography or climate and even less about its history, government, and economy. In their eagerness to find a land that would accept them, they had been ready to go anywhere that would permit them to live safely. “Bolivia – quick, where is it?”¹⁹

Selon Spitzer, lorsque les réfugiés avaient quelque connaissance que ce soit sur leur pays d'accueil, celle-ci était soit très limitée ou encore extrêmement stéréotypée.²⁰ Cette observation n'est pas étrangère au témoignage de Marks, dont la connaissance du Canada se limitait à la présence d'ours et d'« Indiens » et selon laquelle Montréal était comparée à la ville de Paris, probablement le stéréotype par excellence de toute ville francophone.

En quittant Dresde, Marks a quitté le chez-soi de son enfance en pensant ne jamais le revoir. Sa famille a connu l'oppression, et son départ, quoique planifié, s'est fait à la suite d'évènements violents. Dans de telles circonstances, il semble légitime de se

demander à quel point le choix de partir, pour elle comme pour ses parents, en était vraiment un. À ces difficultés s'ajoute un manque d'informations relativement au nouvel environnement auquel il leur faudra s'adapter, accentuant ainsi l'ampleur de la coupure vécue à travers l'émigration. Dans ce contexte particulier, la création d'un environnement familial dans le pays d'accueil prend toute son importance, de là le rôle primordial tenu par le chez-soi.

LES PÉRIPÉTIES D'UN MOBILIER / LE CHEZ-SOI COMME ZONE DE TRANSITION

Marks et ses parents ont quitté l'Allemagne avant que les restrictions, déjà en place, limitant ce qu'ils étaient autorisés à prendre se resserrent. Selon Marks au moment de leur départ, ces restrictions ne touchaient que l'argenterie et la bijouterie, mais encore, il semble que ces restrictions aient été contournables. Pour être autorisée à conserver son argenterie, la famille de Marks a pu l'acheter du gouvernement allemand, et pour ce qui est des bijoux, il semble qu'il ait été possible de contourner les restrictions.²¹ C'est entre autres ce que l'histoire de la préparation de leur déménagement démontre :

We had packers, professional packers, and they had packed for other people we knew. They packed for lots of Jewish families. And everybody, a lot of Jewish [people], they wanted to try and get in a few things that were not allowed. Like I put some rings that I had as a child, I put them inside a piece of furniture. I lost them at the end because all this furniture went to New York and my brother didn't know and they had somebody unpacking it, so they stole it. That doesn't matter, but people try. And so before these packers came to the house they said "now is there anything that you would like us to pack for you that you are not allowed to take". Because a man came to the house, they pack for about four days I think, and a man from the government he sat there and he watched and at the end of the day it was all put into one room and the room was locked, whatever they had packed. So these men they knew how to slip things in. This is strange, normally you don't think of packers who do you favours by slipping in things that you're not allowed to take with you.²²

Selon Marks, ses parents ont choisi de prendre avec eux ce qu'ils jugeaient utile et ce qu'ils croyaient avoir de la « valeur » ; il est possible de croire qu'il ait été particulièrement question de valeur de revente, puisqu'il s'agissait d'un moment d'insécurité. Les parents de Marks vont aussi faire quelques achats avant le départ : un trousseau pour Marks contenant vaisselle, verrerie et linge de maison, un ensemble de salle à dîner et trois meubles (tous différents) de style moderne pour chacun des enfants.²³ La nature de ces achats soulève quelques questions. N'aurait-il pas été plus logique de faire l'achat de l'ensemble de salle à dîner à l'arrivée, évitant ainsi les frais de transport et en connaissant exactement les besoins et l'espace disponible associés au nouveau logement? Et que dire de la verrerie? Est-il raisonnable d'acheter des objets aussi fragiles pour ensuite leur faire traverser l'océan?²⁴ Marks justifie l'achat de l'ensemble de salle à dîner de cette façon :

[K]nowing that they would come into a strange country, and not having money and a lot of place, they certainly didn't think that they would be able to take this dining room set [the very large dining room set they had in Germany] and put it anywhere. Right? [...] So they had bought a small dining room set before we came here.²⁵

Vraisemblablement, la valeur d'échange et les aspects pratiques telle que l'économie d'espace n'ont pas été les seules motivations à la base du transport des biens sélectionnés. L'expression « strange country » employée par Marks plus haut est l'indice d'un besoin de familiarité, besoin dont l'importance semble non négligeable. Ainsi, même l'énorme ensemble à dîner de l'appartement de Dresde, clairement très peu adapté aux standards canadiens, ne sera jamais vendu.²⁶ Il fait depuis longtemps partie de l'intérieur domestique de Marks et cela malgré qu'il soit de dimension imposante et peu commode,

comme le démontre cette anecdote racontant l'arrivée du buffet [Fig.2], la plus grosse pièce de cet ensemble de salle à dîner, dans son ménage canadien :

This [the buffet] I didn't get when I married because we were in a small apartment. When we moved to the duplex, we got [it] out of storage. But you see, this is European size furniture. People don't have that kind. And I said to my husband, will you come and look at it in storage, because it's very large and he said I'll leave it to you. I said it's very large. He said it doesn't matter I'll leave it to you. And the furniture arrived, two vans because they needed the extra men. I think they were two men for each van or whatever. And my husband he was at the office, he wasn't home. It was a new duplex and the man who had built the duplex lived down the street. They took this big piece out of the van- of course they couldn't bring up the stairs, you know in a duplex you have those little stairs- and so they attached something over the roof in order to be able to pull it up with a pulley. And the thing was hanging in mid-air and the man who built the building came running up the street and he said "I will not be responsible for the roof if anything happens to it." And then my husband came home that night and he said " I want to get it out of here." But then he loved it, after a few days.²⁷

En dépit des complications, les parents de Marks ont choisi de transporter ces biens, et Marks de les conserver, ce qui suggère qu'en plus des aspects économique et pratique, il y a surtout ce besoin de s'entourer de choses familières ou, pour ce qui est du mobilier et des objets neufs, de choses dont la qualité et le style sont familiers. Cela m'amène à la question du goût.

Selon le sociologue français Pierre Bourdieu, le goût est une manifestation de l'habitus. L'habitus, un système de dispositions présentes dès l'enfance et déterminées par des conditions sociales et économiques, ne fait pas partie de la logique de la conscience.²⁸ Généralement pris pour acquis, l'habitus est rarement remis en question et il en va de même pour le goût. Bourdieu explique que le goût étant le produit de condition sociale, la nature des biens consommés, ainsi que la manière de les consommer, sont influencées par les agents étroitement reliés que sont les pratiques culturelles, le capital social et l'origine sociale.²⁹ On en déduit que les parents de Marks auront pu être

satisfaits plus facilement par le marché allemand, leurs goûts étant probablement ceux distinctifs de la classe moyenne aisée allemande.

Marks affirme que l'ensemble de salle à dîner et les trois meubles achetés avant le départ et destinés aux enfants proviennent d'un manufacturier de meubles modernes. De ces meubles, seule la bibliothèque en bois de rose de Marks m'est connue [Fig.3].³⁰ C'est en recherchant sur l'intérieur domestique allemand, à partir des années 1900 jusqu'à la fin des années 1930, que j'ai découvert la photographie d'une bibliothèque produite par le Deutsche Werkstätten, très semblable à celle de Marks [Fig.4 et 5].³¹ Le Deutsche Werkstätten, en plus d'être basé à Hellerau en banlieue de Dresde, avait comme objectif de fournir à la classe moyenne des meubles de qualité. Donc, en plus d'être fabriqués dans la région, les meubles produits en série chez le Deutsche Werkstätten étaient offerts à prix abordable, rendant très probable que les parents de Marks aient été les clients de ce manufacturier.³² Il m'est impossible de confirmer hors de tout doute l'identité du manufacturier des meubles achetés avant le départ, et ce malgré que Marks ait trouvé dans ses affaires une clé du Deutsche Werkstätten : Marks ne peut se rappeler avec certitude que cette clé appartient bien à la bibliothèque et une clé coincée dans la serrure de celle-ci nous empêche de vérifier leur compatibilité.³³ Cependant, l'existence de cette clé suggère que Marks possède ou a déjà possédé un meuble provenant du Deutsche Werkstätten, rendant d'autant plus probable l'hypothèse voulant que Marks et sa famille aient été familiers avec leurs standards de qualité élevés et leur design avant-gardiste. Cette information permet de rendre un peu plus tangible ce qu'est, vers la fin des années 1930, le goût distinctif de la classe moyenne aisée allemande.

Puisque les goûts sont étroitement reliés à l'habitus, on les sent « fondés en nature », alors ce sont surtout les dégoûts que l'on ressent, souvent viscéralement.³⁴

Marks minimise l'importance de l'esthétique des meubles achetés avant le départ ; elle croit que ses parents ne recherchaient pas un style particulier, mais avant tout des meubles ayant une fonction précise. Par contre, elle se souvient avoir détesté à peu près tout de Montréal à son arrivée :

I hate to say it, I found Montreal architecture shockingly ugly. I found the decorations in stores, the windows kitsch. [...] It's strange, I haven't thought about it all these years. I mean, to walk around Ste-Catherine Street, I said oh God, what an ugly city. Somebody took us to a residential area after. You know the homes were fine, but the downtown area was ugly.³⁵

Pour Marks, le mobilier d'un manufacturier aux idées progressistes et offrant des styles avant-gardistes représente un acquis, une « normalité ». En comparaison, ce que Montréal a à offrir dans le domaine de l'architecture et de la décoration semble terriblement « kitsch ». Il faut dire qu'en ce qui a trait au mouvement moderne, encourageant l'épuration des formes et des lignes, les nouveaux designs plutôt que l'imitation et le concept d'œuvres d'art totales, tous des principes auxquels le Deutsche Werkstätten adhère, le Canada accuse un retard important sur l'Allemagne. Concrètement, en ce qui concerne la vente de mobilier au Canada, le style moderne ne détrônera jamais les styles plus traditionnels.³⁶ Bref, dans ce domaine, la différence culturelle bien marquée pourrait bien avoir justifié le transport des meubles.

L'importance du mobilier venu d'Allemagne, pour Marks, ne peut être mise en doute. Lorsque je lui ai demandé si, au Canada, le fait d'avoir conservé une partie du mobilier allemand avait contribué à retrouver le sentiment du chez-soi, elle répond : « I'm sure. I grew up with it from the time I was born. » Ensuite, lorsque je lui ai

demandé si cela avait pu aider à son adaptation, sa réponse fut la suivante : « I would think so. When I came home I came home. »³⁷ Il semble que le mobilier joue un rôle important dans la construction du chez-soi.³⁸ Pour Marks nouvellement arrivée dans une ville étrangère, la familiarité et l'élément de continuité offerts par le mobilier venu d'Allemagne se transforment en refuge ; l'intérieur domestique devient un espace transitionnel, le temps de s'adapter à Montréal.

L'espace transitionnel pourrait être défini par l'« espace entre deux » dont parle Michel de Certeau. De Certeau introduit l'idée d'« espace entre deux » à travers la frontière : « Paradoxe de la frontière : créés par des contacts, les points de différenciation entre deux corps sont aussi des points communs. » Comparée à l'espacement de la clôture à claire-voie, la frontière est un passage et fonctionne comme un tiers, un « entre-deux », elle est un symbole « d'échanges et de rencontres ».³⁹ Lorsque l'intérieur domestique devient « espace entre deux », il devient un espace tiers, un lieu d'échanges et de rencontres entre deux cultures et un lieu de médiation entre passé, présent et futur. L'espace transitionnel de l'immigrant se situe entre ses origines, son bagage culturel et le nouvel environnement culturel dans lequel il doit évoluer : il est ni un ni l'autre, mais il se nourrit de ces deux pôles. Si par sa localisation, son architecture et les standards employés le logement appartient forcément au pays d'accueil, l'origine des habitants peut être conservée à travers la culture matérielle et l'habitus. L'espace transitionnel, un espace privé, est aussi un espace protégé de la pression sociale. Entreprendre une nouvelle vie dans un nouveau pays n'est pas de tout repos ; pour le nouvel arrivant qui doit dès le départ se familiariser avec une nouvelle culture et fonctionner dans une langue qu'il ne maîtrise pas toujours, même les choses les plus banales peuvent représenter un

défi.⁴⁰ L'historienne de l'architecture Didem Kiliçkiran soutient que les individus séparés physiquement de l'endroit qu'ils ont connu comme étant leur chez-soi ont le désir profond de se recréer un nouveau chez-soi dans leur nouvel environnement. Pour y parvenir, l'espace domestique joue un rôle de pivot. Les femmes observées et interrogées par Kiliçkiran, des réfugiées kurdes habitant des logements sociaux du nord de Londres, ont su recréer un environnement familial à travers une interprétation de l'espace domestique qui est propre à leur identité ethnique et culturelle. Kiliçkiran explique qu'il est important que ce genre de pratique ne soit pas perçu comme de la simple nostalgie, sentiment communément associé à la personne migrante : la construction de liens avec le passé est une des façons de générer l'espoir et l'énergie nécessaires pour se battre pour un avenir meilleur. L'investissement et l'engagement des femmes rencontrées relativement à leur intérieur domestique londonien démontrent par ailleurs qu'elles sont bel et bien tournées vers l'avenir. Certains des changements apportés à leur intérieur domestique reflètent leur nouvelle réalité, tout comme la complexité de leur identité en mouvement.⁴¹

Selon l'anthropologue Jean-Sébastien Marcoux, les gens qui comme Marks ont déménagé à maintes reprises en transportant avec eux leurs choses, des plus précieuses aux plus banales, en viennent en quelque sorte à habiter leurs possessions.⁴² Étrangement, lorsqu'elle est interrogée sur les objets qui lui semblent précieux, Marks nomme les tableaux, les sculptures ou le candélabre venant de sa grand-mère, mais les meubles n'en font pas partie : « Furniture? No, I don't even think about it, this is where I belong. It's strange to say that, but this is where I belong. »⁴³ Le mobilier, contrairement aux œuvres d'art, utilitaire et étroitement relié au quotidien, fait partie des choses auxquelles « on ne pense pas ». Son importance semble être d'une toute autre nature : parmi ces meubles,

Marks se sent « à sa place ». Après avoir connu de nombreux déménagements Marks exprime un certain contentement relativement à la stabilité de son intérieur domestique présent :

I don't change anything anymore. I wouldn't spend money for myself, changing it. And besides, I am perfectly happy. I know I have friends, [...] first they wanted antiques, then they wanted modern... I'm perfectly happy, I feel comfortable because to me, it's me! It's my background.⁴⁴

Le mobilier venu d'Allemagne composant encore aujourd'hui l'intérieur domestique de Marks constitue un lien important avec le chez-soi de sa jeunesse. Représentant ses origines, il est à la base de son identité. Avec les années, Montréal est devenu le véritable chez-soi de Marks et son intérieur domestique a changé en conséquence, mais ce mobilier semble conserver son importance. C'est à tout le moins ce que semble démontrer l'analyse de son chez-soi actuel.

L'INTÉRIEUR DOMESTIQUE COMME INDICE DE PARCOURS DE VIE

Marks habite aujourd'hui un immeuble d'appartements du « Lower Westmount ».⁴⁵ Elle y vit seule depuis de nombreuses années, son mari étant décédé peu de temps après qu'ils y aient aménagé en 1970. L'édifice construit en 1927 est situé près des artères importantes et contient 26 logements. Il a comme revêtement principal la brique et emprunte certains éléments d'ornementation au style néo-gothique. Enfin, son éclairage est favorisé par un plan en forme de « H ». Somme toute, il semble possible d'affirmer qu'il s'agit d'un édifice de qualité supérieure.⁴⁶

Selon les standards québécois, le logement de Marks, situé au premier étage est considéré comme un 4½. On y retrouve le salon, un vestibule, la salle à manger, la cuisine et la chambre à coucher. Comme dans la plupart des habitations nord-

américaines, toilette et bain partagent la même pièce. De cet appartement, au fil des rencontres, j'ai pu accéder à toutes les pièces à l'exception de la chambre à coucher, Marks n'en ayant pas jugé la visite pertinente. Pour les besoins de mon analyse, il sera question des pièces « publiques » du logement : le salon et la salle à dîner.

Les meubles venus d'Allemagne représentent la majorité des meubles du salon et de la salle à dîner, et dans l'ensemble, Marks admet détenir peu d'information à leur sujet. Après tout, la plupart ont été achetés par et pour ses parents. L'impression de Marks est que ses parents n'étaient pas soucieux des styles et qu'ils achetaient simplement des meubles qui leur plaisaient et dont ils avaient besoin.⁴⁷ Toutefois, quoiqu'il semble naturel, il en a été question plus haut, le goût est le fruit de conditions sociales et même si l'on croit ne pas se soucier des styles, il est très difficile de ne pas être affecté par les tendances et les éléments culturels auxquels nous sommes exposés. À tout cela, il faut ajouter les limites imposées par le marché. Espérant en apprendre un peu plus sur les meubles de Marks, j'ai donc consulté des ouvrages d'époque publiés en Allemagne traitant des tendances en ameublement et en décoration intérieure.⁴⁸ Les livres jugés les plus pertinents ne semblaient pas trop avant-gardistes, plusieurs d'entre eux s'adressant à la ménagère. En feuilletant ces livres, il m'a été possible de découvrir des meubles comportant des similitudes avec ceux qui composent l'intérieur domestique de Marks aujourd'hui. Ces meubles étaient généralement représentés comme faisant partie de l'ensemble d'une pièce, il m'a donc été possible d'avoir un aperçu de la fonction à laquelle ils étaient originalement intentés. Le but de l'exercice est d'acquérir une meilleure compréhension de l'expérience allemande du chez-soi de Marks.

Mais pourquoi donner autant d'importance au chez-soi allemand de Marks si celle-ci à vécu beaucoup plus longtemps à Montréal qu'en Allemagne? C'est qu'il existerait des liens importants entre le chez-soi de l'enfance et la conception même du chez-soi. La sociologue Fereshteh Ahmadi Lewin s'est intéressée à la signification du chez-soi chez des immigrants vivant dans des centres pour personnes âgées de Suède. Elle explique :

Elderly immigrants' ideas about what constitutes a home (not merely a residence) have been formed during their early childhood. This picture has later been influenced by the culture and life circumstance during adulthood. The experience of home is constituted by habitation experiences in the homeland, but also by experiences immigrants have in the new country[.]⁴⁹

On comprend donc que la conception du chez-soi est d'abord formée durant l'enfance puis influencée par les nouvelles expériences. La vision poétique du philosophe Gaston Bachelard donne encore plus d'importance à la maison natale :

Mais au-delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. [...] Les maisons successives où nous avons habité plus tard ont sans doute banalisé nos gestes. Mais nous sommes très surpris si nous rentrons dans la vieille maison, après des décades d'odyssée, que les gestes les plus fins, les gestes premiers soient soudain vivants, toujours parfaits. En somme, la maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter.⁵⁰

Les habitudes organiques dont parle Bachelard ne sont pas sans rappeler l'habitus, l'ensemble des pratiques et des façons de faire à la base d'un style de vie : ces gestes, ces façons de placer les objets, d'organiser ou d'utiliser les pièces, ancrés si profondément qu'on ne les remarque pas. L'habitus, parce qu'il n'est pas un choix conscient, ne peut être remis en question, et dans la mesure où il est seulement possible de reproduire ce que l'on connaît dans une nouvelle habitation, il semble logique qu'il soit d'abord transposé, puis adapté au besoin. C'est pourquoi je me suis questionnée sur les formes que

pouvaient prendre les origines allemandes de Marks dans son intérieur domestique actuel, en commençant par les objets, mais aussi à travers les gestes et façons de faire qui s'inscrivent autour de ces objets. Ceci étant dit, poursuivons avec l'analyse des pièces publiques du logement.

La salle à dîner de Marks est située au centre de l'appartement. Il s'agit d'une pièce à aire ouverte, sans fenêtres, et il est nécessaire d'y passer afin d'accéder aux parties plus « privées » du logement : la cuisine, la salle de bain et la chambre à coucher. Le sol, un parquet en damier, est recouvert par endroits de tapis de style oriental et les murs sont peints en blanc. Comme la cuisine de Marks est trop étroite pour accueillir une table et des chaises, Marks dit prendre ses repas à chaque jour dans la salle à dîner.⁵¹

Les tapis de style oriental de la salle à dîner se superposent et se côtoient de façon à recouvrir les aires de circulation. Dans cet appartement sans véritable corridor, ils en créent un qui relie vestibule, salon, salle à dîner, cuisine et chambre. Un de ces tapis, celui que l'on retrouve devant le buffet, est un cadeau de fiançailles, un engagement à un fiancé russe qu'elle décida éventuellement de briser. De ces fiançailles ont aussi survécu les initiales « s » de son ensemble de coutellerie. Les œuvres d'art ornant les murs et les objets exposés dans les vitrines de la salle à dîner sont de provenances variées et ont été accumulés tout au long de la vie de Marks. Celle-ci semble particulièrement apprécier la présence d'un dessin au fusain représentant deux hommes, des ouvriers, se faisant l'accolade. Cette œuvre dont le titre allemand signifie « fraternité » est d'une artiste allemande qui, selon les affirmations de Marks, s'intéressait à des sujets très sociaux. Reflétant la complexité des goûts de leur propriétaire, cette œuvre au sujet « prolétaire »

côtoie aisément l'ensemble de salle à dîner plutôt bourgeois dont il a déjà été question plus haut [Fig.6] et à propos duquel je propose d'élaborer davantage.

Cet ensemble de salle à dîner, tel qu'il se trouve aujourd'hui, comprend une table, dix chaises, un buffet et deux vitrines. Selon Marks, il aurait compris d'autres pièces qui aujourd'hui appartiennent à ses enfants. Son année de fabrication et le nom de son fabricant nous sont inconnus. Il faut dire que cet ensemble de salle à dîner, acquis durant les années 1920, ne fut pas un achat mais plutôt le résultat d'un échange.⁵² L'aspect physique de l'ensemble permet de croire qu'il a été fabriqué durant ces mêmes années.

Au cours de mes recherches, plusieurs ensembles de salle à manger aux styles comparables, soit par le nombre de pièces, leur dimension ou par l'utilisation de motifs semblables, ont pu être observés dans des ouvrages publiés durant les années 1920. Par exemple, dans l'édition de 1922 de *Die Schöne Wohnung* de Hermann Muthesius⁵³, on remarque un ensemble de salle à dîner produit par le Deutsche Werkstätten [Fig.7]. Cet ensemble, plus épuré du point de vue de l'ornementation, est de dimension comparable à celle de l'ensemble de Marks, notamment en ce qui a trait à l'épaisseur de la table et à la taille du buffet. À cela s'ajoutent les courbes des chaises, assez massives, qui rappellent celles des chaises de Marks. L'ornementation en relief sculpté du buffet est aussi une indication quant à l'époque de sa fabrication. Ses motifs à la fois organiques et géométriques semblent à mi-chemin entre le Jugendstil des décennies précédentes et le style moderne connu aujourd'hui sous l'appellation « Art déco ».⁵⁴ Enfin, il semble raisonnable d'avancer que ce mobilier, au moment de son acquisition, correspondait au style en vogue chez la classe moyenne aisée allemande, et les parents de Marks, qui n'étaient effectivement pas insensibles aux tendances, avaient des goûts conventionnels.

Compte tenu du lieu contraignant, la façon de structurer le mobilier dans l'espace est différente de l'originale : les vitrines, plutôt que de se retrouver de chaque côté du buffet, sont placées derrière la table, sur le mur opposé.⁵⁵ Le décalage existant entre les dimensions de l'appartement de Dresde et celles de l'appartement présent impose un certain « faire avec », phénomène typique de « l'entre deux » décrit par Michel de Certeau comme étant la transposition créative d'une « manière de faire » ou « manière d'habiter » un nouveau milieu.⁵⁶ En résumé, outre les objets porteurs d'histoire comme le tapis et la coutellerie, c'est surtout du point de vue esthétique que la salle à dîner peut être associée aux origines de Marks.

Le salon fait face au vestibule et à une portion de la salle à dîner (ces deux sections de l'appartement sont séparées par un claustra blanc à motifs octogonaux). À l'autre extrémité, une fenêtre en baie couvre en largeur la presque totalité de la pièce. Le sol, aussi un parquet en damier, est recouvert d'un tapis gris qui ne laisse apparaître que le contour des murs, qui sont aussi peints blanc.

Marks n'aime pas les salons québécois : « I used to laugh at people's furnishing here. You come into a living room [...] you have a sofa, you have an end table on each side, and maybe two chairs, armchairs. That's standard, that you have a mantle piece[.] [...] It's very standardised, and mainly not much style. »⁵⁷ Celle-ci porte un jugement sur les salons québécois qu'elle perçoit comme très standardisés. Elle semble associer « style », une notion très subjective, et personnalisation de l'espace. Bien entendu, son salon, dont la fonction est multiple, est loin des salons standardisés dont elle fait la description. Rendant l'espace d'autant plus personnel, le patrimoine familial, les meubles comme l'ensemble de salle à dîner appartenant jadis à ses parents, y est omniprésent :

devant la fenêtre en baie, un bureau de chêne sculpté, qui jadis était le bureau du père de Marks, lui sert d'espace de travail dédié à l'écriture et la gestion des affaires courantes ; dans le coin droit adjacent, derrière un fauteuil, une collection de miniatures ayant appartenu à sa mère est accrochée au mur ; devant un grand divan, sur une table à café de bois ornementé de motifs en marqueterie, ayant aussi appartenu à ses parents, est déposé le candélabre lui venant de sa grand-mère roumaine ; puis, dans un coin opposé se trouve un ensemble de meubles centenaires ou presque. Ces meubles ne sont plus ceux de ses parents mais bien les siens, puisque lors de la transmission, seul l'aspect décoratif et matériel survit, il y a dé-symbolisation puis réappropriation.⁵⁸

Lors de la première entrevue, j'ai demandé à Marks si elle avait conservé des manières de faire, de placer les meubles, qui pourraient être considérées comme « allemandes ». À cette question elle a d'abord répondu non. Mais en poursuivant l'entrevue, il est devenu évident que l'arrangement des meubles dans lequel nous nous trouvions [Fig.8] constituait un élément « allemand » de son intérieur.⁵⁹ Cet ensemble de mobilier comprend une petite table carrée installée dans un coin, entre deux sofas qui sont placés contre deux murs adjacents, une petite table ronde et deux chaises placées au centre, et un cabinet rangé contre le mur un peu plus loin derrière. Mark affirme à propos de cet ensemble de mobilier et de la façon dont il est placé :

The home in Germany was this. This was always in a corner, it's made to be in a corner because this was what went in between those two pieces. [...] This was always around the table that was in between and these were the two chairs that were always in between. [...] It is strange really when I think about it. It is strange; it is exactly the same as it was in my parent's house.⁶⁰

Dans cet ensemble de mobilier, les habitudes organiques et l'habitus semblent particulièrement présents, expliquant pourquoi Marks, qui ne s'était vraisemblablement

jamais attardée sur ce fait, s'étonne que l'arrangement soit le même que dans la maison de ses parents.

Il est probable que cet ensemble de mobilier ait été acheté l'année où ses parents ont aménagé dans leur appartement de nouveaux mariés, soit autour de 1909.⁶¹ Son style pourrait être une forme tardive et épurée de Jugendstil et des arrangements en coin aux styles similaires à celui-ci ont été aperçus dans des publications allemandes datant de ces années [Fig.9 et 10]. La présence de ce genre d'arrangement dans des publications suggère qu'il pourrait bien avoir été courant pour l'Allemagne de l'époque, permettant d'avancer que cette façon de faire est en lien direct avec les origines de Marks. Chose certaine, déjà avant la naissance de Marks, ce mobilier de salon faisait partie du salon familial de l'appartement de Dresde, signifiant que pour Marks, il aura toujours été présent. L'intérêt de ce coin est plus qu'esthétique et Marks tient à le conserver comme il est :

I'll tell you what, when I look for a place, when I looked for the first apartment we had, and when I looked for a house, what I looked for is to have a corner. If there hadn't been a corner, I wouldn't have moved in here. I went from one place to the other adjusting it to my furniture. Because I didn't want to give this up because I think this is a very... When my children come for dinner before we have dinner we all sit here.[...] It's very important. If somebody sits there [sofa on the other wall] they are not part of this conversation. When I have guests, if we take these two chairs away and move them over here, you can have a bigger circle. But it's not as intimate as a circle as this.⁶²

Le « faire avec » observé dans la salle à dîner ne semble pas ici possible, sous-entendant la grande importance de cet ensemble de mobilier et de son arrangement dont la fonction est de fournir un cercle intime pour entretenir des conversations. Cette grande importance vient peut-être du fait que c'est l'interaction sociale plutôt que l'espace qui crée l'atmosphère. En favorisant les conversations, le cercle intime créé par ce mobilier

contribue à la création d'une atmosphère qu'on imagine plaisante.⁶³ L'importance de ce coin pourrait aussi découlé de l'idée même de la famille. L'expérience de cet ensemble de mobilier dans son arrangement actuel est commune à au moins quatre générations de la même famille : les parents de Marks, Marks, ses enfants et ses petits-enfants. En favorisant les conversations et peut-être même, en raison de l'intimité créée par le cercle, les confidences, cet arrangement favorise la transmission, un concept inhérent au sens de la famille. Enfin, la transmission possible des meubles aux générations suivantes signifie qu'ils sont pour Marks un lien avec le chez-soi de l'enfance, certes, mais aussi un lien potentiel avec le futur.⁶⁴

À la lumière de cette analyse, il ne fait aucun doute que les origines allemandes de Marks sont aujourd'hui toujours inscrites dans son intérieur domestique. Il ne s'agit pas de nostalgie ; si les origines allemandes sont visibles dans son intérieur domestique, c'est plutôt dû au fait que ce dernier est lié à son identité, en incluant bien sûr ses origines.

Avant de passer à la seconde étude de cas, j'aimerais démontrer comment les éléments de décoration et l'arrangement de l'intérieur domestique de Marks peuvent refléter la complexité de son parcours de vie. Le cabinet du salon [Fig. 11] et l'écologie des possessions qui l'entourent, peut-être l'espace le plus biographique du logement de Marks, est un excellent exemple.⁶⁵ Ce cabinet, symbole de son enfance allemande, côtoie les photographies des membres de quatre générations de sa famille, ses parents, son mari, ses enfants et petits-enfants. Placée à travers ces photographies, une sculpture de bois au style plutôt rustique représente un pêcheur canadien puis, suspendu au-dessus de cet arrangement, une scène d'hiver de la peintre Miyuki Tanobe, aussi immigrante, reconnue pour ses scènes de la vie quotidienne québécoise, rurales et urbaines. Le tableau de

Tanobe, un original, suggère un certain confort financier et l'appartenance à une classe sociale moyenne élevée, un élément constant dans sa vie, tandis que la superposition d'éléments représentatifs de cultures différentes dépeint une identité mixte, allemande et canadienne. L'arrangement d'objets sur le cabinet, puisqu'il est placé à un endroit public du logement, fait aussi partie de l'image qu'elle désire projeter à ses visiteurs. Tout au long de cette étude de cas, l'accent a été mis sur les origines de Marks. Ce coin rappelle que ses souvenirs sont aussi canadiens et que la nostalgie peut être reliée à un passé moins ancien, comme le souvenir de la vie partagée avec son mari défunt. Ce cabinet et les objets qui l'ornementent sont l'évidence que l'identité ne cesse de se construire à travers les années et qu'il est possible de s'imprégner d'une nouvelle culture sans nécessairement aller à l'encontre de sa culture d'origine.

Avec l'étude de cas de Marks, j'ai choisi de m'intéresser principalement au mobilier venu d'Allemagne et à son rôle dans la création d'un environnement familial. Par contre, la famille de Marks est probablement l'exception plutôt que la règle. Alors qu'advient-il lorsqu'il n'est possible de prendre avec soi que très peu d'objets? Comment se passe la transition entre la culture d'origine et celle d'accueil lorsqu'il n'est pas possible de s'entourer d'autant d'éléments familiers? Comment retrouver un chez-soi? Voici des questions auxquelles l'étude de l'expérience et de l'intérieur domestique de Gabor Szilasi devrait nous aider à trouver les réponses.

GABOR SZILASI : LES OBJETS ET LES GENS

Lorsque Gabor Szilasi a fui la Hongrie, suivi de quelques jours par son père Sandor Szilasi, il lui a été possible de prendre avec lui que très peu d'objets personnels. Dans

cette étude de cas, une attention particulière sera accordée au choix de l'objet apporté lors de sa fuite, en l'occurrence son appareil photo, et du rôle de l'objet transitionnel, relativement à la ré-articulation et la réaffirmation de l'identité dans un contexte de déplacement. Puis, les résidences hongroises et canadiennes de Szilasi et leurs intérieurs domestiques seront examinés. Comme avec l'étude de cas précédente, il y sera question de l'évolution du chez-soi en relation avec le contexte culturel et des liens possibles unissant l'intérieur domestique à l'individu. Pour finir, je me pencherai sur la dimension affective des objets et les liens unissant les objets et les gens, liens auxquels Szilasi est par ailleurs très sensible. Il y sera particulièrement question d'un outil de cuisine, un bol. Comme avec l'étude de cas précédente, les sujets explorés dans celle-ci reposent en grande partie sur les entrevues réalisées dans le contexte de cette recherche. Toutefois, puisque dans le cas de Szilasi il existe une certaine littérature le concernant directement, l'utilisation de sources secondaires pertinentes aura servi de complément aux entrevues.

FUIR ET NE RIEN PRENDRE

Je viens de Budapest. Je suis arrivé au Canada en 57, à Québec, et j'ai déménagé à Montréal en 1959. [...] Je viens d'une famille bourgeoise assez confortable. Mon père était un homme d'affaires [...] et j'ai commencé l'université en Médecine en 46. En 49, je voulais me sauver du pays, mais ils nous ont attrapés à la frontière et j'étais en prison pendant 5 mois, alors je ne pouvais pas retourner aux études. J'ai fait du travail manuel, comme construction du métro de Budapest. Et en 56, après la révolution, j'ai réussi à me sauver avec mon père et nous avons fait une demande à Vienne pour la Suède et le Canada, parce qu'il y a beaucoup de pays qui ont accepté des réfugiés hongrois, et c'est le visa canadien qui est arrivé le premier. Alors c'est comme ça qu'on s'est rendu. Et mon père parle le français et c'est pour ça qu'on est allé à Québec, la ville de Québec.⁶⁶

À la fin octobre 1956, des émeutes d'intellectuels et d'étudiants hongrois forcent les troupes soviétiques à se retirer de la ville de Budapest. Ce soulèvement contre le régime stalinien sera réprimé brutalement quelques jours plus tard lorsque les chars d'assaut

entreront de nouveau dans la capitale hongroise.⁶⁷ C'est à la suite de ces événements que Szilasi a fuit la Hongrie. Si le climat politique, l'oppression associée au régime communiste, en particulier celle ressentie depuis 1949, motive son action, ce sont les ouvertures au niveau des frontières qui vont permettre sa fuite et celle de milliers d'autres.⁶⁸ Au moment de la fuite, qui est clandestine, outre les vêtements qu'il porte, Szilasi parvient à prendre avec lui son appareil photo, un Zorkij, « une imitation russe du Leica IIF ».⁶⁹ Son père, quant à lui, le rejoint à Vienne en Autriche quelques jours plus tard et transporte quelques Napoléon d'or et les négatifs de son fils.⁷⁰

Le 28 janvier 1957, après l'obtention de visas canadiens, Szilasi et son père embarquent à bord du S.S. Saturnia à Trieste en Italie à destination d'Halifax. Ils arrivent à destination le 12 février. À Halifax, Szilasi apprend qu'il est atteint de tuberculose. Il sera en convalescence au sanatorium de Kentville en Nouvelle-Écosse puis à l'hôpital de l'Immigration à Québec jusqu'en mars 1958. Pendant l'année de sa convalescence, il perfectionne le français et l'anglais. D'avril à décembre 1958, il travaille comme cartographe au Ministère des Terres et Forêts, ministère où son père occupe un poste de fonctionnaire, puis en janvier 1959, il s'installe à Montréal, après avoir obtenu un emploi de photographe au Service de ciné-photographie du Québec.⁷¹

Szilasi ne se décrit pas comme une personne nostalgique et il explique qu'à cause de la situation politique en Hongrie, il n'a pas connu le « mal du pays ».⁷²

C'est parce que durant la guerre il y avait toujours ce nationalisme ; l'époque fasciste, nazie, et après il y a eu le communisme. Il y avait toujours cet aspect de drapeau, et tout ça. Alors quand je suis arrivé au Canada j'étais tellement content d'arriver dans un pays où il n'y avait même pas un drapeau. Ils ont utilisé un drapeau d'un autre pays.⁷³

C'est à la blague que Szilasi décrit le Canada, qui utilisait encore le *Red Ensign* britannique, comme un pays « sans drapeau ». Plus sérieusement, l'absence de nostalgie ressentie pourrait peut-être s'expliquer par le fait qu'en plus de la situation politique difficile et de la répression, Szilasi avait déjà connu de lourdes pertes durant la Seconde Guerre mondiale ; villa luxueuse dans les collines de Buda bombardée, décès de sa sœur (1943), de sa mère (1944) et de son frère (1945).⁷⁴ Mis en perspective, il est possible que ce genre d'expériences rendent secondaires les pertes matérielles engendrées par l'émigration. Les années passées dans son pays d'origine, quoique n'ayant certainement pas seulement comporté des côtés négatifs, n'auront pas été sans difficultés et ne prêtent donc pas à l'idéalisation de la « mère patrie ». Même si les motivations de départ sont incontestables, l'identité de l'individu reste étroitement reliée à ses origines, sa culture, et les sentiments associés à la migration demeurent complexes. On ne devient pas canadien du jour au lendemain ; c'est seulement avec le temps et l'expérience qu'on parvient à comprendre et absorber une culture. Alors comment réarticuler son identité lorsqu'on se retrouve entre un pays d'origine avec des politiques dans lesquelles on ne se reconnaît plus et une nouvelle culture qui n'est pas encore la sienne?

Dans *Mementos as Transitional Objects in Human Displacement*, l'anthropologue David Parkin s'intéresse au rôle de l'objet relativement à la ré-articulation et à la réaffirmation de l'identité dans un contexte de déplacement. Il y traite surtout de contextes de génocides où les départs sont souvent forcés, rapides et violents, et les traumatismes importants, situations qui heureusement ne s'appliquent pas au cas de Szilasi. Cependant, Szilasi, parce que son départ était clandestin, a dû, comme ces déplacés, faire des sacrifices importants en sélectionnant ce qu'il allait prendre avec lui

dans sa nouvelle vie. Un choix, qui selon Parkin, joue un rôle important dans la réinsertion sociale de l'individu. Il a été démontré que dans les cas de déplacements forcés, les individus ayant pu prendre avec eux non seulement des objets nécessaires à la subsistance ou ayant des valeurs d'échange mais aussi des objets à valeur sentimentale étaient ceux qui, d'un point de vue psychologique, s'en sortaient le mieux :

When people flee from the threat of death and total dispossession, the things and stories they carry with them may be all that remains of their distinctive personhood to provide for future continuity. Take those away, that little which they have, and social death looms closer, making more possible biological death itself, perhaps preceded by trauma.⁷⁵

Ces objets transitionnels permettraient de combattre les sentiments d'aliénation et de dépersonnalisation voire de « robotisation » dont témoignent souvent les personnes déplacées :

The recoverability or otherwise of personhood from an objectified state may, then, depend not just on the severity of the trauma but on how much memories of life before trauma can become an acceptably realistic link with the present, bringing the gap between past loss and future potential. That these memories may sometimes be best inscribed in personal mementoes and formulaic behaviour is a kind of material antidote to what is a material loss, both bodily and in terms of possessions.⁷⁶

Les objets transportés lors de migrations, représentant « ce que nous sommes » et « d'où l'on vient », rendent possible la ré-articulation de l'identité dans un nouveau contexte. Pour Szilasi, qui n'était pas encore photographe professionnel, l'appareil photo aurait quand même pu être perçu comme un gagne-pain potentiel. Mais au-delà de son potentiel économique, l'appareil photo est profondément ancré dans l'identité de Szilasi. L'objet, parce qu'il s'agit d'une imitation russe, est accidentellement révélateur du passé de Szilasi, de la partie de sa vie passée dans un régime communiste avec un marché restreint et fermé. Puis, il est difficile, particulièrement aujourd'hui, de dissocier le nom de Gabor Szilasi du photographe. C'est pour ces raisons qu'il semble raisonnable d'affirmer

qu'aucun autre objet ne pourrait lier aussi parfaitement la vie passé et le futur prometteur de cet homme. À l'appareil photo, il faut ajouter les négatifs transportés par son père ; bien qu'il n'ait pas été question de leurs contenus dans le cadre de la recherche, Szilasi étant l'homme derrière l'objectif, ces négatifs témoignent forcément de sa vie passée.⁷⁷ Ainsi, peu importe l'importance ou la banalité des sujets photographiés, ils racontent aussi un peu la vie de celui-ci.

Dans un texte où il est principalement question des voyages de l'écrivain (George) Bassett Digby (1888-1962) et de la boîte à souvenirs qu'il transportait avec lui, la géographe Susan Digby explique que les possessions riches en histoires contribuent au bien-être de la personne :

[I]ndividuals use objects that are removed from the commodity cycle to construct and rework personal and social identities. Souvenir objects with their associated stories are particularly important during times of geographical transition in which familiar surroundings are replaced by new environments. [...] To combat the dislocation, objects are evoked to maintain images of the self, to magically conjure up past worlds of comfort, and to negotiate a place within the new culture and place. Story-rich objects have enormous power to ensure successful transitions...⁷⁸

Donc, en plus de combattre les sentiments d'aliénation et de dépersonnalisation dont parle Parkin, l'appareil photo et les négatifs permettent de lier passé et présent parce qu'ils sont porteurs d'histoires.

Dans cette première partie, il a été question de l'importance de la culture matérielle au moment de la migration et lors de l'arrivée dans un nouvel environnement culturel. Mais il n'y a pas que les objets qui peuvent servir à établir ces liens primordiaux unissant passé, présent et futur. Nous verrons, dans la prochaine section traitant des intérieurs domestiques hongrois et canadien de Szilasi, qu'à divers degrés ces liens persistent à travers l'expérience du chez-soi.

DEVENIR CANADIEN, HABITER UNE MAISON EN BRIQUE

Szilasi qualifie ses origines sociales de bourgeoises et confortables. Son père, qu'il décrit comme « un genre d'ingénieur forestier », avait fait construire avant la guerre une maison dans un quartier cosu de Budapest :

Avant la guerre mon père a fait construire une très belle villa côté Buda dans les collines, qui a été bombardée durant la guerre... [C]'était une grande maison. [...] Je ne sais pas pourquoi, mais il a demandé à l'architecte de faire quelque chose basé sur le Petit Trianon. Mais c'était bien sûr beaucoup plus petit, avec un gros jardin.⁷⁹

Le Petit Trianon étant un château de style palladien construit dans le parc du château de Versailles au 18^e siècle, on peut dire que l'inspiration du père de Szilasi est plutôt intéressante. L'usage du vocabulaire classique en architecture résidentielle projette habituellement, qu'elle soit réelle ou fausse, une impression de stabilité et de réussite. Et parce que dans ce cas il y a référence directe à la monarchie, c'est un peu comme si, consciemment ou non, on souhaitait démontrer que la maison appartenait à la longue lignée d'une famille prestigieuse. Chose certaine, une villa inspirée du Petit Trianon dans un quartier huppé de Budapest témoigne d'un style de vie bourgeois, sinon, à tout le moins, d'idées bourgeoises et, vraisemblablement, d'un budget généreux.

Au début des années 1950, suite à la vente de la villa de Buda endommagée pendant la guerre, le père de Szilasi achète un appartement côté Pest qu'il partage avec son fils. Situé au coin des rues Párizsi et Váci, à proximité du Danube, cet appartement est aujourd'hui en plein cœur du quartier touristique de Budapest. Il fait partie d'un édifice de pierre de style néo-classique avec une grande cour intérieure, un type d'architecture assez typique des grandes villes d'Europe centrale. Même si l'appartement,

à la localisation centrale enviable, est probablement moins luxueux et plus petit que la maison familiale de Buda, il semble néanmoins de bonne qualité. Szilasi le décrit comme suit :

C'était un appartement de... ben il y avait une petite entrée, une petite chambre pour la servante, à l'époque... [...] et une salle à dîner pas très grande et un salon qui était très beau qui donnait sur la rue avec deux grandes fenêtres et c'était la chambre de mon père, il a couché là et après il y avait une autre chambre pour moi. [...] [C]'était une vieille maison avec les plafonds très hauts. Il y avait beaucoup de peinture que mon père achetait et il a laissé l'appartement à son amie, une femme, quand nous sommes partis en 1956.⁸⁰

Des photographies de l'intérieur de cet appartement constituent des indices intéressants relativement à l'expérience hongroise du chez-soi de Szilasi [Fig.12 et 13]. Ces photographies ont été prises un certain nombre d'années après le départ des Szilasi, probablement durant les années 1960 ou 1970.⁸¹ Cependant, les meubles et peintures qu'ils possédaient ayant été conservés par l'amie de son père, Szilasi considère que l'intérieur que l'on peut observer sur ces épreuves est suffisamment représentatif de l'intérieur dans lequel il a vécu.

Selon Szilasi, le style de cet appartement n'était pas spécialement hongrois : « Non, style Hongrois, c'est ça : les meubles de la campagne. Il n'y a pas de motifs hongrois ici. C'est plutôt je ne sais pas... Empire austro-hongrois. »⁸² Lorsque Szilasi affirme que l'appartement n'est pas de style « hongrois », il semble faire allusion au style paysan fort dans son utilisation du bois et des motifs populaires. Plus qu'une simple question de tradition, il s'agit d'un style qui fut notamment popularisé au tournant du 20^e siècle à travers le Nationalisme romantique. En Hongrie, le Nationalisme romantique fut surtout un mouvement progressiste visant entre autres l'amélioration des conditions de vie des paysans, supportant les réformes sociales et croyant en la possibilité d'un nouveau type

de modernité ayant une meilleure compréhension du passé. Mais surtout, l'artisanat et les traditions locales étaient utilisés dans le but d'affirmer une culture distincte face au pouvoir centralisé de Vienne et des Habsbourg.⁸³ Szilasi étant né une dizaine d'années après l'obtention de l'indépendance de la Hongrie en 1918, la dimension politique du style « paysan » est peut-être moins pertinente. Cependant son utilisation des termes « Empire Austro-hongrois » suggère un style opposé ; conservateur plutôt que progressiste, européen plutôt que local et urbain plutôt que rural. Et d'une certaine façon, c'est ce que les photographies de l'appartement de Pest laissent entrevoir. Par exemple, la décoration intérieure est classique ; les fauteuils de velours qui s'y retrouvent pourraient très bien faire parti d'un appartement viennois, parisien voire nord-américain, et le fait qu'il s'agisse d'un appartement pourrait être perçu comme un élément urbain en soi.

Un lieu de résidence de style « austro-hongrois » pourrait-il aussi posséder le caractère d'un endroit typiquement budapestois? Qu'est-ce qu'un appartement budapestois? Il est difficile de répondre à ce genre de question tout en n'ayant jamais habité la ville concernée et s'il m'est impossible de répondre à ces questions avec certitude ; j'aimerais quand même souligner certains éléments observés qui, dans cette optique, semblent pertinents.

Tout d'abord, il est clair que l'intérieur observé sur les photographies doit être mis en relation avec l'architecture de l'édifice, architecture dont il a été question plus haut. La hauteur des plafonds et des portes, possible seulement parce que la structure le permet, donne un caractère européen à l'endroit. À tout le moins, ce sont des dimensions peu fréquentes en Amérique du Nord. Comme l'édifice ne jure pas dans son environnement mais semble plutôt se fondre dans le tissu urbain de la ville, il devient possible de

supposer que les édifices avoisinants offrent des appartements comparables.⁸⁴ Par conséquent, il pourrait s'agir d'une caractéristique courante des appartements budapestois.

En ce qui concerne la décoration intérieure, un élément beaucoup plus personnel, j'aimerais avancer l'hypothèse qu'elle est, elle aussi, à l'image de la ville dont elle fait partie. Plus que toutes les autres grandes villes d'Europe centrale, Budapest est une ville où l'Est semble venir à la rencontre de l'Ouest. L'histoire du pays, où les contacts avec l'Asie et surtout des Turcs, remontent aux origines même, pourrait expliquer cette impression.⁸⁵ Sur une des photographies de l'appartement de Pest [Fig.13], on remarque un canapé de repos – peut-être l'endroit que Sandor Szilasi utilisait pour dormir – sur lequel a été déposée une grande couverture tissée ayant l'apparence d'un kilim.⁸⁶ Ce tissage, produit dans plusieurs pays, est plus fréquemment associé à la Turquie, l'Iran et la région du Caucase. Le kilim est destiné à un usage varié : il peut servir de tapis comme de décoration murale et par conséquent, l'usage observé sur la photographie ne semble pas « incorrect ». Je suggère que la présence, à travers les meubles et objets de style classique de l'appartement des Szilasi, de cette grande couverture à l'allure d'un kilim représente une zone de contact qui est à l'image de cette rencontre Est / Ouest particulière à la ville de Budapest.⁸⁷

Après l'appartement de Pest, il y a la fuite et l'arrivée au Canada. Le premier véritable chez-soi canadien de Szilasi était probablement un chez-soi montréalais puisqu'après avoir reçu des soins au sanatorium de Kentville en Nouvelle-Écosse et à l'hôpital de l'Immigration à Québec, son séjour à Québec ne durera qu'un peu moins d'un an. À son arrivée à Montréal, Szilasi s'établit dans un appartement de la rue de la

Montagne qu'il remplit avec des « meubles sans peinture » vendus à bon prix dans les magasins à départements.⁸⁸ « Il n'y avait pas de style [...] Non c'était vraiment le minimum. Il y avait une table, il y avait des chaises, il y avait une cuisine, je pense qu'il n'y avait pas de peinture ou de tableau sur les murs. C'était très simple. On a gardé ça assez propre. »⁸⁹ L'intérieur minimaliste décrit suggère très peu de ressemblance avec celui plutôt chargé de l'appartement de Pest. Mais les liens avec le passé hongrois de Szilasi, encore récent à ce moment, s'ils ne sont pas conservés « esthétiquement » pourraient bien avoir été entretenus à travers l'établissement de liens avec la communauté hongroise de Montréal.

Ce n'est peut-être pas un hasard si le premier appartement montréalais de Szilasi est situé au centre-ville, à quelques rues seulement des rues Stanley et Metcalfe ; sur ces deux rues, il est possible de trouver des cafés et restaurants fréquentés par les Hongrois de Montréal. Ces Hongrois, parmi lesquels figurent sans aucun doute une quantité importante de réfugiés, sont nombreux à avoir été accueillis au Canada à la suite des événements de 1956.⁹⁰ George Pandi, un émigrant hongrois arrivé au Canada en 1957, témoigne dans un texte de l'ambiance que l'on pouvait rencontrer dans un de ces établissements, le restaurant Rosemary de la rue Metcalfe :

When I arrived, fellow Hungarians took me to a little restaurant called Rosemary. The paper place mats showed a sketch of Nelson Eddy as the Mountie and Jeanette McDonald in a cowboy hat singing in the Rockies. But the menu listed cherry soup, beef goulash, stuffed cabbage, paprika chicken, strudel – the soul food of Hungary. During lunch my friends discussed who could put me up for a few days and where I could find a job. One of them stood up and yelled into the packed room in Hungarian: “This guy needs a job!” Someone in a far corner yelled back : “Ruby Foo’s hires busboys.” The home-style food and the direct approach suited me ; I joined the Rosemary regulars.⁹¹

Pandi décrit un endroit où les échanges entre nouveaux arrivants et « locaux » semblent faciliter la négociation entre les cultures d'origine et d'accueil :

Rosemary was second home for young, single immigrants of modest means and also a point of contact between us and the mainstream culture. Guests included not only students from McGill University but europhile professors and assorted intellectuals. [...] Together we spent long hours questioning, learning history, cultural anthropology and sociology from each other. The Canadians developed a taste for Hungarian cooking and an appreciation of bilingual puns; the Hungarians learned New World mores and to read between English lines. Assimilation became easy.⁹²

Cette facilité décrite par Pandi ne représente cependant pas l'expérience de tous les Hongrois de Montréal. En 1964, Judith Gellert, Hongroise d'origine et arrivée au Canada en 1957, publie son mémoire de maîtrise portant sur l'insertion sociale des Hongrois. Elle y souligne quelques différences culturelles importantes entre les Canadiens anglais et les Hongrois :

Hungarians have been described many times as being exuberant, lively, full of "temperament". This writer dislikes generalizations, but she has to admit that there are noticeable differences between Hungarians and Canadians in behaviour, in the tone of voice and in the quality of their gestures. An observer needs only to go into any of the Hungarian restaurants in Montreal, for instance, and compare the quality of sound with that of a typical Canadian eating place. English-speaking Canadians of British origin are more subdued, more reserved behaviour in public eating places, than are the Hungarians. This very reserve, which one may encounter in other situations as well, is sometimes interpreted by immigrants as coldness, disinterest and dislike, if not hostility towards strangers.⁹³

Dans son mémoire, Gellert remarque entre autres que les individus les plus jeunes ont plus de facilité à s'adapter que les personnes plus âgées.⁹⁴ Le cas de Szilasi, parmi les plus jeunes réfugiés, corrobore cette observation : acceptant le fait qu'il se trouvait dans un nouveau pays, il affirme avoir cherché à s'intégrer le plus possible.⁹⁵ Szilasi, qui a conservé des amis et contacts hongrois à Montréal, pourrait avoir tiré les mêmes bénéfices que George Pandi en fréquentant les restaurants et cafés des rues Stanley et

Metcalfe, soit faciliter son assimilation. Puis, il finira par retrouver une familiarité certaine lorsque son père le rejoindra éventuellement à Montréal et de nouveau, ils partageront un appartement ensemble.⁹⁶ Partager une résidence avec son père jusqu'à ce point dans sa vie semble être un élément de constance.

En 1960, Szilasi fait la rencontre de sa future épouse Doreen Lindsay avec qui il aménagera par la suite. Le parcours résidentiel qui s'en suit est en quelque sorte adapté aux grandes étapes de leur vie. Tout d'abord, il y aura un petit appartement situé sur une rue du *Lower Westmount*. Le choix de s'installer à Westmount est possiblement motivé par le fait que sa femme, originaire de l'Ontario, est anglophone. À la naissance de leur fille, Andréa Szilasi, ils louent un appartement un peu plus grand, situé sur cette même rue, puis en 1968, ils font l'achat de leur maison, toujours dans le *Lower Westmount*. Szilasi, qui encore aujourd'hui semble fréquenter les milieux francophone et anglophone avec aisance, saura profiter de la situation politique tendue de la fin des années 1960 pour faire l'achat de sa maison à bon prix : « à l'époque il y avait des problèmes avec le FLQ et il y a beaucoup d'anglophones qui ont quitté Westmount et Montréal en général.[...] [Les anglophones] n'ont pas aimé, oui, et moi j'en ai profité.»⁹⁷

À son arrivée au Canada, il explique qu'une des choses l'ayant marqué est l'utilisation de la brique à des fins résidentielles :

[L]a première chose qui m'a frappé c'était côté architecture, parce que les maisons en brique que j'ai vues à Halifax et en arrivant ici... en Europe peut-être à l'exception, je ne sais pas, de l'Angleterre et... peut-être d'autre pays, mais la brique c'était les usines, c'était industriel, alors les maisons en brique pour l'habitation, moi je trouvais ça très, très étrange.⁹⁸

Ironiquement, cette maison du *Lower Westmount* qu'il aura occupée plus longtemps que n'importe quelle autre résidence et qu'il partage toujours avec sa femme est une maison

de brique. Szilasi affirme s'être rapidement habitué à l'emploi de la brique à des fins résidentielles et avoir découvert sa beauté.

La résidence de Szilasi est une maison de ville en rangée et à étage (un étage en plus du rez-de-chaussée). Construite en 1907, elle est plutôt typique de ce secteur de Westmount : brique rouge, toiture plate, fenêtres en baie sur les deux étages, petit balcon et porche de bois.⁹⁹ Elle est située à proximité des commerces et services de la rue Sherbrooke. À l'intérieur, la culture est omniprésente. Andréa Szilasi, l'explique bien dans une description de l'intérieur de son enfance, une description encore très actuelle :

Our house was saturated with creativity ; photography and art books over-flowed the floor to ceiling bookshelves into piles in every corner. My mother's prints of food hung on the brick wall in the kitchen. My father's photo of a lake in Italy hung inside the front door. My photo of a coffee pot taken when I was young hung next to a Bauhaus photo of a record player above my father's stereo. Paintings, prints, photographs and sculptures, most of them by friends and colleague of my parents, hung on the walls, nestled on shelves and sat on the floor.¹⁰⁰

Aujourd'hui, les livres sont partout présents, de l'entrée à la cuisine en passant par le corridor et le séjour, et les œuvres de Doreen Lindsay représentant de la nourriture sont toujours accrochées sur le mur de briques de la cuisine. Est-ce que dans cette maison typique de Montréal et de Westmount où la culture est omniprésente, certains éléments pourraient trahir les origines d'un de ses propriétaires?

Szilasi est très conscient des liens unissant intérieur domestique et individus. Il s'agit d'un aspect traité à travers sa photographie, notamment avec la série *Portraits / intérieurs* (1978-1979), une série qui juxtapose des portraits d'individus en noir et blanc à des photographies couleurs de ces mêmes individus dans leur intérieur domestique respectif. Il existe d'ailleurs un autoportrait de Szilasi dans cette série [Fig.14]. Cet autoportrait démontre une grande stabilité. En effet, le séjour de 1979 représenté n'est pas

très loin de celui dans lequel s'est déroulé notre première entrevue à l'automne 2007. Il y a bien sûr eu certains changements ; par exemple, le tableau de Louis Jaque qu'on aperçoit à gauche a été vendu et a fait place à une bibliothèque, puis certains meubles comme le sofa ont été changés. Mais dans l'ensemble, la disposition reste la même. Au moment de ma visite, on retrouvait un sofa similaire à celui de la photographie, placé au même endroit, et devant lui se trouvait toujours une table basse couverte de journaux et de magazines. Le séjour, à l'image de ce qu'il m'a été possible d'apercevoir du reste de la résidence durant les deux rencontres effectuées dans le cadre de cette recherche – le rez-de-chaussée – est un endroit sans prétention. Selon l'historien de l'architecture Witold Rybczynski, le désordre, ou l'accumulation d'objets, est l'évidence même de l'occupation humaine, et la présence d'un tel fouillis sur la table basse dénote d'un endroit où l'on vit, un endroit confortable, intime et personnel plutôt que simplement un endroit d'apparat.¹⁰¹

Dans une entrevue, Szilasi parle de l'emploi de la couleur pour les photographies d'intérieur. Ces propos qui s'appliquent très bien à la série *Portraits / intérieurs* sont aussi pertinents à cette recherche :

Ne sachant pas, jusqu'en 1976, que faire de la couleur dans mon travail personnel, j'ai fini par découvrir que dans les photos d'intérieur, la couleur peut être signifiante parce qu'elle décrit certains traits culturels et sociaux, et surtout le goût personnel du sujet.¹⁰²

Szilasi est certainement conscient qu'il ne fait pas exception et que son intérieur, lorsqu'il est exposé au regard, n'est pas sans dévoiler certains traits culturels et sociaux ainsi que ses goûts et ceux de sa conjointe.¹⁰³ Pourtant, Szilasi, qui ne se décrit pas comme une personne nostalgique, semble réticent quant à l'association de ses origines à sa décoration

intérieure. Cette dernière n'est selon lui ni hongroise, ni européenne, ni bourgeoise, mais bien un mélange personnel :

Comme j'ai des amis Hongrois qui sont arrivés avec leur parents et ils ont des décorations intérieures très traditionnelles, très hongroises, européennes, mais chez-nous ce n'est pas le cas. [...] C'est mélangé. Ce n'est pas vraiment... Ce n'est pas vraiment un intérieur très bourgeois typique. [...] C'était plus important d'avoir... d'être entouré d'objets personnels que de faire quelque chose de très chic et très bourgeois.¹⁰⁴

J'ai interrogé Szilasi à propos de son implication et de celle de sa femme relativement à l'aménagement et la décoration de la résidence, à savoir si la maison était peut-être le domaine de l'un plus que de l'autre – une question qui n'est pas si évidente, puisqu'il s'agit d'un couple d'artistes, des travailleurs autonomes en quelque sorte. Szilasi répond à propos de la décoration :

Disons ici, je pense que c'était plus de Doreen, parce que finalement à part quelques objets comme là ou des nappes qu'on a achetées à Budapest, il n'y a vraiment rien de Hongrois ici. L'ameublement c'est, ben c'est très mélangé, on a acheté des choses, des armoires en région rurale ici au Québec, et bon, quand on a acheté la maison c'était peint blanc ici [les moulures] et c'est Doreen qui les a décapées. Alors c'est surtout elle.¹⁰⁵

Puis, il ajoute qu'il aime le goût de sa femme et qu'il est en accord avec ces choix. En contrepartie, on retrouve l'implication de Szilasi au niveau du travail du bois, des réparations et de la construction.

Szilasi a une femme canadienne, une maison canadienne et, au fil des années, il est lui-même devenu Canadien. En ce qui concerne le chez-soi, que lui reste-t-il de son passé hongrois? Il est vrai qu'il faut être attentif pour trouver des liens possibles avec ses origines dans son intérieur domestique. En plus de quelques objets comme les nappes mentionnées plus haut ou un tableau du 19^e siècle rapporté par le père de Szilasi de l'appartement de Pest et qui est exposé dans le séjour pour ses qualités plus que pour le

souvenir, des éléments découlant des goûts et des façons de faire pourraient bien avoir résisté à l'épreuve du temps et de l'assimilation.¹⁰⁶

Un des éléments qui peut être indirectement rattaché à la culture et au goût hongrois est une photographie d'André Kertész (1894-1985), *Danseuse Burlesque* (1926), que l'on retrouve exposée sur un des murs du séjour. Parmi les nombreuses œuvres d'art ornant le séjour de Szilasi, il s'agit de la seule à avoir été achetée, ce qui permet de croire qu'il s'agit d'une œuvre à laquelle il tenait vraiment.¹⁰⁷ Szilasi admet avoir été influencé par Kertész, un photographe d'origine hongroise qui a surtout vécu et travaillé à Paris et aux États-Unis, dans le cadre de son propre travail de photographe.¹⁰⁸ Ainsi, se pourrait-il qu'il existe une sensibilité typiquement hongroise, expliquant pourquoi Szilasi est particulièrement touché par l'œuvre d'un photographe qui partage la même origine que lui?

Dans la lignée des détails et façons de faire qui passent généralement inaperçus au premier abord, la couleur des murs pourrait bien découler de l'expérience hongroise du chez-soi de Szilasi. Si celui-ci affirme qu'il a une grande confiance dans les goûts de sa conjointe relativement à la décoration intérieure, il admet que la question de la couleur des murs fait peut-être exception :

Par exemple, une chose qui est un peu mon goût c'est que les murs sont blancs. [...] Si jamais on me proposait de repeindre, je ne sais pas, un mur vert pâle, je pense que c'est la tradition, que j'insistais [pour que] les murs [soient] blancs. Surtout que c'est une maison qui est assez sombre, sauf quand il y a du beau soleil.¹⁰⁹

Lorsque j'ai suggéré à Szilasi que l'importance de la neutralité des couleurs pouvait sans doute être une déformation professionnelle, il a répondu ceci: « Peut-être le photographe aussi, oui. Mais je pense que chez-nous, quand j'ai grandi, les murs étaient, peut-être un

blanc, crème des fois... »¹¹⁰ Donc oui, il y a le photographe, mais il ajoute que c'est aussi ce qu'il a connu en grandissant. Alors qu'il démontre une grande prudence vis-à-vis l'association de ses origines hongroises à son intérieur domestique présent, c'est lorsqu'il est question du photographe que la jeunesse est mentionnée. Sa prudence dénote peut-être une crainte de la généralisation ou de la trop grande simplification plutôt que d'un désaccord. À travers la personnalisation d'un intérieur qui ne tente d'être ni hongrois, ni européen, ni bourgeois, se retrouve quand même peut-être une petite partie de ce passé hongrois, européen et bourgeois dans un détail aussi banal que le blanc des murs.

LE BOL, OBJET UTILITAIRE, OBJET AFFECTIF

Lorsqu'on lui demande quel objet il aimerait léguer à sa fille, Szilasi nomme un bol de laiton ou de cuivre pour fouetter la crème [Fig.15].¹¹¹ Cette réponse peut surprendre. Le bol est un objet de cuisine, un objet utilitaire. Alors pourquoi de tout ce qu'il possède s'agit-il de ce qu'il aimerait le plus voir sa fille conserver? Szilasi n'a probablement pas le même souci que « l'individu moyen » à savoir ce qu'il restera de lui après sa mort : étant un photographe reconnu, la conservation de son œuvre semble assurée, du moins ses négatifs seront conservés aux Archives nationales à Ottawa.¹¹² Mais plus encore, derrière l'apparente banalité de ce bol se cache un objet multidimensionnel.

Les anthropologues Dominique Desjeux et Tine Vinje François se sont intéressés à la transmission des objets entre les personnes âgées et les membres de leur famille. Il y est question des quatre dimensions principales de l'objet : utilitaire, statuaire, esthétique et affective.

Dans la dimension utilitaire, essentiellement pratique, l'objet est considéré comme un instrument. Avec la dimension statuaire qui a pour fonction de signifier la différence ou l'appartenance sociale, sexuelle ou générationnelle, l'objet est un signe. Dans la dimension esthétique l'objet exprime la beauté. Pour la dimension affective qui exprime le lien avec les autres ou avec son propre vécu, l'objet possède surtout une fonction symbolique.¹¹³

Le bol dont parle Szilasi présente ces quatre aspects. Utilitaire : il s'agit, selon Szilasi, d'un objet de cuisine bien conçu et très pratique, particulièrement pour fouetter la crème. Statuaire : l'objet est hongrois et peut-être associé à ses origines. La qualité de l'objet – selon Szilasi, le bol est très vieux, il date du 19^e siècle, il est aussi fait à la main, les traces laissées par les coups de marteaux sont visibles – peut aussi faire référence à une appartenance sociale, à des origines bourgeoises. Esthétique : Szilasi trouve l'objet beau. Affective : l'objet appartenait à un ami de son père, aussi hongrois, Andor Pásztor, une personne importante pour lui qui, incidemment, doit aussi lui rappeler son père. Puis, ils avaient le même à Budapest, donc le bol est relié à sa propre histoire.

De ces quatre dimensions, les dimensions utilitaire et affective se démarquent. Utilitaire, parce que Szilasi est un passionné de cuisine. Une bonne indication quant à l'importance de la cuisine dans la vie de Szilasi est qu'à la question « pouvez-vous me nommer les cinq objets qui sont les plus importants pour vous », il répond « ce n'est pas un seul objet, mais en général les outils de cuisine sont important pour moi. » Puis, spécifiquement lorsqu'il est question de ce bol, il explique : « Mais vraiment, pour fouetter la crème 35%, c'est vraiment bon, parce que ça reste froid et c'est beaucoup plus facile pour faire la crème fouettée quand le conteneur est froid. »¹¹⁴ Cependant, la dimension affective est peut-être la plus importante, puisqu'avant même d'expliquer qu'il s'agit d'un bol, lorsqu'il est interrogé à savoir quel objet il aimerait voir sa fille conserver, il répond de cette façon : « Il y a quelque chose dans la cuisine qui m'a été

donné de Monsieur Pásztor. [...] C'est pour fouetter la crème, un *container* en *brass*, en *copper* qui est très beau et qui est très pratique.»¹¹⁵ Puisque c'est ce qui est mentionné en premier, l'emphase est mise sur la provenance de l'objet, à savoir Monsieur Pásztor.

C'est lors de ma deuxième visite que j'ai demandé à Szilasi de me raconter plus en détail l'histoire de l'objet. L'objet appartenait donc à Andor Pásztor, un ami de son père, qui était aussi de la vague de réfugiés arrivés à Montréal à la suite des événements de 1956. Szilasi explique que son père avait connu le magasin de Pásztor situé au centre-ville de Budapest : « C'était un genre de *delicatessen*, charcuterie... de nourriture importée de France, d'Allemagne. [...] [Mon père] est allé acheter, magasiner là de temps en temps ». Toutefois, c'est seulement à Montréal, dans les années 1970, que les deux hommes ont fait connaissance et ont commencé à se fréquenter. Pásztor a continué à travailler ici : « [i] a fait du *catering*, alors il était pâtissier, même très bon. Et il avait des contrats alors il en avait besoin, il a vraiment travaillé avec ce bol. »¹¹⁶ Après la mort de son père, Szilasi a visité plusieurs fois Pásztor, ce qui suggère qu'il était lui-même attaché à l'homme. Suite au décès de Pásztor, le fils de celui-ci, aussi un ami de Szilasi, lui a demandé si il y avait des choses qu'il aimerait avoir : « J'ai dit oui, ce bol que je me souvenais, on avait exactement le même bol chez-nous à Budapest. [...] Alors pour moi c'était un objet de valeur sentimentale. »¹¹⁷

Le bol est riche en liens affectifs complexes. Par sa provenance et par son histoire, non seulement il est associé à des amis de la famille, mais il peut aussi évoquer l'image du père faisant les courses à l'épicerie fine de Monsieur Pásztor au centre-ville de Budapest. Et puisqu'ils avaient le même à Budapest, il devient la réminiscence de la vie quotidienne budapestoise et probablement de la vie de famille. Il est le lien avec un passé

et une génération disparus. Pour Szilasi, le léguer à sa fille représente la continuation de ce lien.

Des possessions de Szilasi, il n'y a pas que le bol dont l'histoire et la dimension affective constituent une valeur ajoutée. La plupart des œuvres ornant les murs de son salon ont été acquises lors d'échanges faits avec des artistes qu'il connaît :

Et disons, j'aime les beaux objets, mais je n'achète pas parce que tout ce que vous voyez ici, ce sont des échanges avec des artistes. Il y a très peu de choses. Je crois que ici c'est la seule photo que j'ai vraiment achetée, d'André Kertész. La litho de Dumouchel, ça c'est que j'ai fait du travail pour une galerie et je me suis fait payer par cette lithographie.¹¹⁸

Lorsque je lui ai demandé s'il croyait que le fait que ce soit des échanges, donnait une autre dimension aux objets, il a répondu : « Oui, parce qu'il y a une histoire dans chaque objet. C'est important pour moi. Parce qu'ici je connais tous les créateurs de ces tableaux... »¹¹⁹ On retrouve encore une fois dans ces œuvres d'art échangées les quatre dimensions citées plus haut. Et quoique la dimension affective soit non négligeable, Szilasi connaît personnellement les créateurs de ces tableaux et les œuvres d'art évoquent les souvenirs de ces connaissances, la dimension statuaire dans ce cas particulier est celle qui mérite le plus d'être élaborée. Si l'échange est la façon privilégiée par Szilasi de les acquérir, c'est peut-être que, comme le souligne l'anthropologue Igor Kopytoff dans un texte axé sur le contexte culturel de la production et de la circulation des biens et services, les œuvres d'art sont souvent perçues comme une catégorie à part : « When we feel that selling a Rembrandt or an heirloom is trading downward, the explanation for our attitude is that things called "art" or "historical objects" are superior to the world of commerce. »¹²⁰ Le fait de connaître le créateur d'un bien de consommation est aussi un privilège, une rareté, qui ajoute de la valeur à l'objet en le plaçant encore une fois dans

une catégorie à part.¹²¹ Les œuvres d'art qui ornent l'intérieur domestique de Szilasi font référence à un groupe d'artistes, un milieu exclusif dont Szilasi fait partie, sans quoi il n'aurait pas le privilège de pouvoir effectuer ces échanges.

Szilasi aime les objets avec des histoires. Comme il en a été question plus haut avec David Parkin et avec Susan Digby, ceux-ci contribuent au bien-être de l'individu, particulièrement dans les contextes de déplacements. Lorsque les objets sont acquis après l'établissement de la personne dans un nouveau pays, ils ne sont par ailleurs pas moins importants et jouent aussi un rôle quant à l'affirmation d'une identité propre. Dans le cas de Szilasi, les œuvres d'art échangées contribuent à renforcer son identité non seulement en exposant des liens et des histoires, mais aussi une appartenance sociale, le tout révélateur de plusieurs aspects de la vie qu'il a construit dans son pays d'accueil.

Ce qui rend l'intérieur domestique de Gabor Szilasi si personnel est aussi peut-être relié à la fonction. Dans une note d'Andréa Szilasi sur son père, nous découvrons une résidence à l'image de l'homme, multifonctionnelle :

Throughout my life I have seen him flow through our house, from top to bottom, and from inside to outside, fluidly and energetically productive in every aspect of his being : developing film in his darkroom in the basement, running upstairs to check on the goulash simmering on the stove, making a perfect espresso, running back down to the darkroom, back up to the garden to prune the bushes, out to see an exhibition, back down to the darkroom to check on the prints in the washer, back up to the kitchen to stir the goulash, driving to an Italian store in the north of the city to get some parmesan cheese, back down to the basement to photograph an artist's painting, out to see a film at the Cinémathèque Québécoise, back to the darkroom to take prints out of the washer, squeegee them and lay them out to dry, driving to the airport to pick up friends from out of town and bringing them back for a delicious meal he prepared, then back to the darkroom to print contact sheets.¹²²

La photographie, la cuisine, l'art et les amis. À travers ce bouillonnement d'activités, la goulache. Contrairement à celui de Marks, l'intérieur domestique de Szilasi comporte peu de trace visible de ses origines. D'ailleurs, les composantes de son quotidien qui sont si

typiquement hongroises se fondent si bien à travers les activités du quotidien qu'on les remarque à peine. Mais si les intérieurs domestiques de mes deux informateurs sont différents à plus d'un égard, ils évoquent tous deux une certaine convivialité ; convivialité que l'on retrouve autant à travers les conversations tenues dans l'arrangement en coin de l'appartement de Marks que dans les repas cuisinés chez Szilasi. Le chez-soi est peut-être très personnel ; c'est toutefois lorsqu'on peut le partager qu'il semble à son meilleur.

CONCLUSION

L'objectif principal de ce mémoire était d'illustrer les liens unissant les individus et leur chez-soi, tout en démontrant l'importance de l'intérieur domestique qui en offrant une zone de confort et de familiarité sert de lieu de transition entre les cultures d'origine et d'accueil. Il a d'abord été question de l'histoire de l'émigration de Irene Marks et de son chez-soi montréalais, particulier parce qu'il contient encore de nombreux meubles et objets de son enfance allemande. À travers l'étude de son intérieur domestique présent, il apparaît évident que ces meubles venus d'Allemagne sont très étroitement reliés à sa notion de chez-soi. Puis, il a été question de l'histoire de l'immigration à Montréal du photographe Gabor Szilasi, né à Budapest, et du rôle de l'objet transitionnel dans les situations de déplacement. Je me suis interrogée à savoir si l'expérience du chez-soi hongrois de ce dernier pouvait avoir déteint sur son chez-soi actuel ; même si ces liens ne sont pas nécessairement délibérés et peuvent être aussi subtils que la couleur des murs, j'en arrive à la conclusion qu'ils existent bel et bien.

Ces deux études de cas démontrent bien à quel point chaque expérience est différente. Le mobilier venu d'Allemagne constitue pour Marks un élément de familiarité ayant tenu un rôle non négligeable dans la construction de son chez-soi canadien, notamment en contribuant à la création d'un espace transitionnel. Dans le cas de Szilasi, le transport d'objets familiers de ce genre n'ayant pas été possible, l'objet transitionnel, en l'occurrence un appareil photo, est ce qui est le plus susceptible d'avoir contribué à la ré-articulation et la réaffirmation de son identité dans le contexte canadien. Qu'il soit question d'espace transitionnel ou d'objet transitionnel, les biens matériels, parce qu'ils sont souvent porteurs d'histoire, comportent souvent une certaine dimension affective et permettent de se situer socialement. En créant un lien entre passé, présent et futur, ces objets ainsi que la familiarité des façons de faire et autre habitus associé au chez-soi, détiennent un rôle non négligeable quant au bien-être du migrant.

Aujourd'hui mes informateurs sont parvenus à recréer un chez-soi dont ils parlent avec fierté. Contrairement au stéréotype commun de l'immigrant, ils n'expriment ni un sens de déracinement, ni nostalgie, et ils ont fait leur place dans la société montréalaise actuelle. Mais les traces de leurs origines demeurent, représentant une des couches de leur identité complexe.

¹ Le sens de la locution chez-soi dans ce mémoire est peut-être plus près de celui du mot anglais *home*, un mot qui n'a pas d'équivalent français. Maison ne fait référence qu'à la structure, habitation désigne un lieu de résidence mais sans implications affectives, foyer ne sert qu'à désigner la famille et le lieu où l'on vit et la locution chez-soi, malgré qu'elle suppose en plus du domicile personnel, une certaine valeur affective, n'a pas toute la complexité de *home*. *Home* peut signifier la demeure, la maison, la résidence fixe d'une famille ou d'un ménage ou encore le pays, la ville ou la région d'origine d'un individu. Il peut s'agir d'une région, d'un pays ou d'un état auquel on a le sentiment d'appartenir, représentant un centre affectif où il est possible de trouver refuge, repos et satisfaction. *Home* est aussi un sentiment, un état d'esprit qu'il est possible de ressentir ailleurs que chez-soi comme le démontre l'expression « *a home away from home* ». « Home », *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press 2007. Enfin, plus qu'un endroit on retiendra que le mot *home* est accompagné d'un bagage émotif important. Pour un aperçu de la complexité des liens qui unissent l'individu à son chez-soi voir Tony Chapman et Jenny Hockey (dir. publ.). *Ideal Homes ? : Social change and domestic life*. Londres ; New York : Routledge, 1999, Irene Cieraad (dir. Publ.). *At Home : An Anthropology of Domestic Space*. New York : Syracuse University Press, 1999 et Daniel Miller (dir. Publ.). *Home Possessions : Material Culture Behind Closed Doors*. Oxford ; New York : Berg, 2001.

² Europe centrale est un terme plutôt vague désignant la région située entre l'Europe de l'Ouest et l'Europe de l'Est (des concepts tout aussi imprécis). Les pays suivants sont généralement considérés comme des pays d'Europe centrale : l'Allemagne, l'Autriche, la Hongrie, la Pologne, la République Tchèque, la Slovaquie, la Slovénie et la Suisse. La Croatie et la Roumanie sont aussi parfois considérées comme faisant partie d'Europe centrale, tout comme certaines parties de la France (Alsace-Lorraine), de l'Italie, de l'Ukraine, de la Biélorussie et de la Lituanie.

³ Puisque mes deux informateurs habitent Westmount, une ville enclavée dans la ville de Montréal, le terme Montréal doit être compris dans un sens plus large, soit l'agglomération plutôt que la ville (l'agglomération comprend la ville de Montréal et les 15 autres municipalités situées sur l'île de Montréal). Fondé en 1874, Westmount, est une ville traditionnellement associée à l'élite anglophone. Après avoir été fusionnée de force à la ville de Montréal en janvier 2002, elle est de nouveau une ville indépendante depuis janvier 2006. Montréal est une ville jeune et à l'exception peut-être des populations autochtones, dans une certaine mesure, les Montréalais, s'ils ne sont pas eux-mêmes des immigrants, sont tous à un certain degré des descendants d'immigrants. Les motivations derrière le choix des origines de mes informateurs découlent principalement de mes intérêts personnels, mais aussi du fait que la présence d'immigrants issus de cette région est suffisamment importante. Ajoutons que s'il ne s'agit pas d'un groupe plus précis, c'est qu'à la base il est difficile de trouver des individus qui en plus de correspondre à un certain groupe, sont prêts et ont le temps de partager leurs expériences.

⁴ Les questions formulées au cours des entrevues concernant les objets ont en partie été inspirées par Mihaly Csikszentmihalyi et Eugene Rochberg-Halton. *The meaning of things : Domestic symbol and the self*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981.

⁵ L'expression « étude du particulier » a été empruntée à Judy Attfield: « It is only through a micrological approach – a study of the particular – and its application to questions about the incorporation of meaning into peoples' material world as a means of self-creation, that it is possible to encounter some sense of the multifarious nature of contemporary artefact. » Judy Attfield. *Wild Things, The Material Culture of Everyday Life*. Oxford ; New York : Berg, 2000.

⁶ À l'origine ce mémoire devait comporter une étude de cas supplémentaire. Malheureusement, en raison des problèmes de santé de mes informateurs (un couple dans ce cas-ci), ma troisième étude de cas a été abandonnée parce qu'elle était trop incomplète.

⁷ Ma situation est comparable à celle du biographe, « a socially-located person, one who is sexed, raced, classed, aged to mention no more[...] And once we accept that ideas are not unique but socially produced even if individually expressed by members of particular social, cultural and political milieux, then we can also extrapolate this to the ideas and interpretations produced by the biographer: any biographer's view is a socially located and necessarily partial one. » Liz Stanley. *The auto/biographical I : the theory and practice of feminist auto/biography*. Manchester : Manchester University Press, 1992.

⁸ Comparativement à d'autres formes d'art telles que la peinture, la sculpture et l'architecture, la décoration intérieure n'a pas toujours été traitée avec sérieux. Voir à ce sujet David Brett. *Rethinking Decoration : Pleasure & ideology in the visual arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p.1. L'association datant du 19^e siècle de la sphère privée aux « plaisirs féminins » et à la consommation de masse (fréquemment associée à la femme) explique pourquoi encore récemment le sujet a plus souvent été relégué à des sections de magazines féminins. Voir à ce sujet Penny Sparke. *As Long As It's Pink, The sexual politics of taste*. Londres; San Francisco : Pandora, 1995 et Erika Diane Rappaport. *Shopping for Pleasure : Women in the Making of London's West End*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000. De plus, l'accessibilité du médium à toutes les classes, groupes d'âges, professions et origines, son caractère éphémère dû à une sensibilité aigüe aux modes et son aspect usuel sont probablement responsables de sa banalisation. Heureusement, il semble que depuis la fin des années 1990 l'intérêt pour l'intérieur domestique des gens « ordinaires » se développe, notamment dans les domaines comme l'anthropologie et la sociologie, ce qui ne peut être que positif. Comme Stanley souligne à propos de la biographie moderne: « [T]he 'obscure' can be at least and are sometimes considerably more significant historically than the famous or infamous. The near obsession in modern biography with the 'great' and the 'in/famous' leads readers to misconstrue much of what passes for history: like generalising about icebergs from the bit that sticks up above water, which can be a very risky business. », p.8.

⁹ Aucune des études consultées durant mes recherches traitent à la fois du contexte montréalais et de l'émigration. Par exemple, à Montréal, l'étude de Jean-Sébastien Marcoux « The Refurbishment of Memory ». In *Home Possessions : Material Culture Behind Closed Doors*, sous la dir. de Daniel Miller, p.69-86. Oxford ; New York : Berg, 2001. traite de la relation entre les objets et les gens dans le contexte de leur intérieur domestique mais si il est question de déplacement, il n'y est pas question d'émigration. Au cours de mes recherches, je n'ai rencontré qu'une seule étude s'intéressant à l'intérieur domestique et traitant aussi d'émigration effectuée au Québec, celle de Marie-Blanche Fourcade. « L'identité culturelle arménienne entrevue dans un intérieur domestique: les indices d'un patrimoine de diaspora. » *Material History Review*, no 59, printemps 2004, p.35-44, s'intéressant au concept de patrimoine de diaspora (diaspora arménienne dans ce cas).

¹⁰ Dans « Migrant homes ; Ethnicity, identity and domestic space culture ». In *Constructing Place, Mind and Matter*, sous la dir. de Sarah Menin, p.99-110. New York : Routledge, 2003, Didem Kiliçkiran parle d'un pessimisme académique: « migracy is seen to have become a metaphor for a supposedly universal feeling of alienation and homelessness. », p.99. Un pessimisme que l'on retrouve entre autre dans le texte de Trinh T. Minh-ha. « Other than myself/my other self ». In *Traveller's Tales : Narratives of home and displacement*, sous la dir. de George Robertson et al., p.10-25. Londres ; New York : Routledge, 1995.

¹¹ Gabor Szilasi est un photographe canadien bien établi et respecté. Sa carrière et son œuvre, sont déjà largement documentées. Ces trois titres rassemblés donnent un bon aperçu de l'ensemble de l'œuvre photographique de Gabor Szilasi et de sa diversité : David Harris. *Gabor Szilasi : photographs 1954-1996*. Montréal ; Kingston : McGill-Queen's University Press, 1997, Victoria Leblanc. *Famille : Photo de Gabor Szilasi*. Catalogue d'exposition (Westmount : Centre des arts visuels/Galerie McClure, 10 octobre-1er novembre 2008). Westmount : Centre des arts visuels/Galerie McClure, 2008 et Gabor Szilasi. *Je : une incursion photographique dans l'univers des Impatients par Gabor Szilasi*. Montréal : Éditions Les Impatients, 2005. Un dossier vertical lui étant consacré peut aussi être consulté à la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal. Toutefois, c'est avec une approche différente qu'il sera question de cet homme, puisque pour les besoins de ce mémoire, je ne m'intéresse pas tant au photographe qu'à l'immigrant, arrivé de Budapest, en Hongrie, à la suite de l'insurrection hongroise de 1956.

¹² Aussi appelé *Abitur*, il s'agit d'un examen passé en Allemagne à la fin du secondaire (généralement après 13 ans d'étude).

¹³ Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Harold Troper exprime très bien cette réalité dans « New Horizons in a New Land: Jewish Immigration to Canada ». In *From Immigration to Integretion, The Canadian Jewish Experience : A Millenium Edition*, sous la dir. de Ruth Klein et Frank Dimant, p.3-18. Toronto : Institute for International Affairs, B'nai Brith Canada, 2001. « Any decision to immigrate is a decision of a thousand parts. Even under the most oppressive circumstances, it is not always clear that it really is better to begin again far from home rather than to make the best of what is close and familiar. » p.3. D'ailleurs, le père de Marks ne pourra jamais vraiment refaire carrière, démontrant que le risque est réel. Concernant leur vie en Allemagne, Marks

affirme: « [W]e lived very well but we were never those people who spend money like there is no tomorrow. We were not. » Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007. Comme indices d'une situation financière enviable, notons qu'en plus d'économiser l'argent nécessaire à leur émigration, ils ont eu la capacité d'acheter des meubles et certains objets (vaisselle et linge de maison) en prévision de leur départ et que l'appartement familial se trouvait à proximité du Schweizer Viertel, une section particulièrement luxueuse du quartier Südvorstadt discutée dans Volker Helas. *Villenarchitektur Dresden, Villa architecture in Dresden*. Cologne : Taschen, 1991, p.27.

¹⁶ Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007. Pour économiser l'argent nécessaire à cette émigration, le père de Marks utilisera des moyens ingénieux mais aussi risqués. Par exemple, Marks raconte que son père aurait sortie de l'argent illégalement du pays en le cachant à travers le papier hygiénique des toilettes du train liant Dresde à Prague, le temps de passer la frontière. Ou encore, la famille voyageait en apportant autant d'argent qu'il était légalement permis de le faire et en vivait le plus frugalement possible, laissant les surplus derrière. Cet argent était ensuite envoyé au frère de Marks établi aux États-Unies. Irene Marks, conversation non-enregistrée, 7 février 2008 .

¹⁷ « For Jewish immigrants to enter Canada, the issue was not whether they met specific criteria. The only issue was whether someone wheeled political influence on their behalf. » Troper, p.12. Voir aussi Troper p.11-14 concernant les politiques d'immigration canadienne.

¹⁸ « We came here because we all spoke French quite fluently and we were told that Montréal is a little Paris. But we came here mainly because of the French language. Otherwise we probably would have gone to the rest of Canada. » Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

¹⁹ Leo Spitzer. « Invisible Baggage in a Refuge from Nazism ». *Diaspora*, vol. 2, no 3, 1993, p.312.

²⁰ Ibid.

²¹ « The interesting thing about the silver is, we brought our silver. We had to, government regulation, we had to buy our silver from Germany. It was our silver; we had to buy it in order to be allowed to take it out. Since my brother was in the States, he had to send American money, and our silver was valued and we had to pay that amount to the government. » Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

²² Ibid.

²³ Des trois meubles, celui de Marks est une bibliothèque et selon la description de celle-ci, un de ses frères aurait reçu un secrétaire. Ibid. En fait, selon Marks, il est aussi possible que les meubles aient été achetés avant la prise de décision par les parents de Marks de quitter le pays. Dans tous les cas, ils étaient destinés à être envoyés à l'étranger, les deux frères de Marks vivant déjà à l'extérieur du pays et Marks ayant appliqué pour l'émigration américaine. Conversation non-enregistrée, 27 janvier 2009.

²⁴ D'ailleurs, plutôt que la douzaine habituelle, Marks explique que ses parents avaient acheté une vingtaine de coupes à vin en prévision des bris. Ibid.

²⁵ Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

²⁶ Au fil des rencontres et des conversations, il n'y a jamais eu mention de meubles ayant été vendus. De plus, il semble qu'au moins une partie des meubles conservés par les parents de Marks a été transmise aux enfants de celle-ci.

²⁷ Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

²⁸ Concernant l'habitus, voir Pierre Bourdieu. *Outline of a theory of practice*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1977, *La Distinction*. Paris : Les éditions de Minuit, 1979, *The Field of Cultural Production*. New York : Columbia University Press, 1993, Pierre Bourdieu et Loïc J.D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago : University of Chicago Press, 1992, et Kim Dovey. « The Silent Complicity of Architecture ». In *Habitus: A Sense of Place*, 2^e ed. sous la dir. de Jean Hillier et Emma Rooksby, p.283-296. Angleterre : Ashgate, 2005.

²⁹ Bourdieu. *La Distinction*, p.9-12.

³⁰ Selon Marks il s'agirait de bois de rose.

³¹ Il est question de ces recherches un peu plus loin. Concernant la bibliothèque de modèle semblable voir : Wilhelm Lotz. *Wie richte ich meine Wohnung ein ? : modern, gut, mit welchen Kosten ?* Berlin: Gebrüder Mann Verlag,[1930] 1999, p.94,135.

³² Hellerau, est aussi la première cité-jardin à avoir été implantée en Allemagne. Voir à ce sujet : Anne Mariotte. « La cité-jardin de Hellerau à Dresde (1908-1933) ». In *Les cités-jardins du mitteleuropa : étude de cas de Strasbourg, Dresde, Wrocław et Budapest*, sous la dir. de Stéphane Jonas, p.64-93. Budapest : Magyar Kepek-Images Hongr., 2003. Pour l'histoire de la compagnie, voir : Owen W. Harrod. « The Deutsche Werkstätten and the Dissemination of Mainstream Modernity ». *Decorative Arts, The Bard*

Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture. vol. X, no 2, printemps-été 2003, p.21-41 et *Mythos Hellerau : ein Unternehmen meldet sich zurück*. Catalogue d'exposition (Frankfurt am Main, Deutschen Architektur Museum). Dresde : Deutsche Werkstätten Hellerau, c2002.

³³ Lors de mes investigations, j'ai entre autres visité le siège social et les archives du Deutsches Werkstätten à Dresde. C'est lors de ma visite au siège social qu'on m'a informé que le meuble de Marks aurait dû être accompagné d'une clé ornée du logo de la compagnie. Donc, après avoir fait part à Marks de ces informations, elle a trouvé la clé reconnaissable par le logo de la compagnie.

³⁴ Bourdieu. *La Distinction*, p.59-60.

³⁵ Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

³⁶ En ce qui concerne la compréhension du mouvement moderne et ce qui le définit, Isabelle Frank (dir. publ.). *The Theory of Decorative Art, An Anthology of European & American Writings, 1750-1940*. New York : The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts et New Haven ; Londres : Yale University Press, 2000, est un outil intéressant. Il contient les textes de plusieurs figures marquantes de ce mouvement dont Walter Gropius, Le Corbusier, Adolf Loos, William Morris et Hermann Muthesius. Au sujet des meubles canadiens voir Virginia Wright. *Seduced and abandoned : modern furniture designers in Canada, the first fifty years*. Catalogue d'exposition (The Art Gallery at Harbourfront, 29 novembre 1985-5 janvier 1986). Toronto : The Gallery, 1985. et *Modern Furniture in Canada, 1920 to 1970*. Toronto : University of Toronto press, 1997.

³⁷ Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

³⁸ C'est ce qui est suggéré dans l'étude de John R. Seeley, R. Alexander Sim et Elizabeth W. Loosley. *Crestwood Heights*. Toronto : University of Toronto Press, 1956, portant sur la vie d'une banlieue canadienne. Il y est écrit : « it is really the movable which create the air of homeliness, and which are psychologically immovable, rather than the physically rooted house, which is there to be moved into, grown into, moved out and left behind... », p.57.

³⁹ Michel de Certeau. *Arts de faire*. T.1 de *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 1990, p.186-187. Le concept d'espace transitionnel peut aussi rappeler le concept psychanalytique d'expérience et d'objet transitionnel développé par D. W. Winnicott. Ce concept élaboré en relation avec le développement de l'enfant désigne une aire d'expérience transitionnelle, celle où le bébé commence à intégrer des objets autres que lui ('not-me') et situé entre l'aperception et la perception, une aire où l'enfant teste la réalité. D.W. Winnicott. *Playing and Reality*. Londres ; New York : Routledge Classics, [1971] 2005. L'utilisation des théories de Winnicott dans un contexte d'immigration me semble cependant très problématique puisqu'il me semble déplacé, voire dangereux, de comparer, même de façon très indirecte, des immigrants adultes à de jeunes enfants.

⁴⁰ La pratique du quartier, situé entre l'espace privé et l'anonymat de l'espace public, en est probablement le meilleur exemple. Selon Pierre Mayol « [s]ortir de chez-soi, marcher dans la rue, c'est d'emblée poser un acte culturel, non arbitraire : il inscrit l'habitant dans un réseau de signes sociaux qui lui préexistent ». Pierre Mayol, « Habiter ». In *Habiter, Cuisiner*. T. 2 de *L'invention du Quotidien*. Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, p.13-185. Paris : Gallimard, 1990, p.22. Afin de s'approprier son quartier et de s'y insérer, il est nécessaire de tenir compte de ces signes sociaux, des codes du langage et du comportement. Pour le nouvel arrivant, l'intégration passe par la maîtrise de ces nouveaux codes, un apprentissage qui passe par la pratique. Un défi important, puisque ces codes, qui tiennent du domaine de l'habitus de Bourdieu, sont généralement des choses auxquelles on ne « pense pas » et par conséquent il est difficile de les enseigner ou de les transmettre. Ce phénomène ne semble pas exclusif aux quartiers urbains. Gerald L. Pocius dans *A Place to Belong : Community Order and Everyday Space in Calvert, Newfoundland*. Athens : University of Georgia Press et Montreal : McGill-Queen's University Press, 1991, une étude consacrée à la petite communauté terre-neuvienne de Calvert se penche sur la vie domestique et les relations complexes de voisinage. Il y est entre autres question de « codes » très similaires à ceux de la vie de quartier.

⁴¹ Kiliçkiran.

⁴² « In this respect, tenants can probably be said to inhabit their belongings as much as their place. » Marcoux. « The Refurbishment of Memory », p.71.

⁴³ Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007. La réponse de Marks pourrait être en partie expliquée par l'idée datant de la renaissance voulant qu'il y ait séparation entre les « arts majeurs », la peinture, la sculpture et l'architecture, et les « arts mineurs » catégorie désignant principalement les arts décoratifs. Cette idée bien que contestée et contestable semble représenter encore de nos jours un acquis au sein de la population

générale. Les peintures et sculptures ayant comme principale fonction d'être exposées, regardées et appréciées sont des symboles reconnus de statut et de culture et elles sont généralement perçues comme des objets de valeur et conséquemment des objets précieux. Les objets utilitaires comme le mobilier risquent plutôt d'être spontanément associés à leur fonction précise, même s'il ne fait aucun doute qu'ils sont eux aussi des symboles de statut, quoique ce soit peut-être de façon moins consciente ou délibérée. À propos des objets comme signe de statut, voir Csikszentmihalyi et Rochberg-Halton, p.29-32. Dépendamment de leur qualité et de leur usage, les objets ayant des fonctions utilitaires sont aussi davantage sujets à la dévaluation.

⁴⁴ Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

⁴⁵ Le « Lower Westmount » situé dans le bas de la côte est traditionnellement associé à une population de professionnels appartenant à classe moyenne aisée.

⁴⁶ Pour les informations techniques concernant l'immeuble d'appartements voir Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire. *Architecture domestique II: Les appartements*. Coll. « Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal ». Montréal : Le Service, 1990.

⁴⁷ À propos du style du mobilier : « I don't think my parents were interested or knew anything about different period styles. I think they bought things because they liked them. », puis pour répondre à la question avaient-ils un style personnel. « I think they bought what they thought served a purpose. » Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

⁴⁸ Parmi les ouvrages consultés : Hans Eckstein. *Die Schöne Wohnung : Biespiele neuer deutscher Wohnräume*. München : F. Bruckman, 1931, *Die Wohnung der Neuzeit, herausgegeben von Erich Haenel und Heinrich Tscharmann*. Leipzig : J.J. Weber, 1908, Alex Koch. *Das Schöne Heim : Rategeber für die Ausgestaltung und Einrichtung der Wohnung*. Darmstadt : Koch, 1920, Lotz. (voir note 31), Joseph August Lux. *Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung*. Wien: Wiener Verlag, 1905 et Hermann Muthesius. *Die Schöne Wohnung : Beispiele neuer deutscher Innenräume*. Munich : F. Bruckmann, 1922.

⁴⁹ Fereshteh Ahmadi Lewin. « The Meaning of Home among Elderly Immigrants : Direction for Futur Research and Theoretical Development ». *Housing Studies*, vol. 16, no 3, 2001, p.355.

⁵⁰ Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'Espace*. Paris : Quadrige, [1957] 1994, p.32.

⁵¹ « I use my dining table everyday but that's because [...], I only have a board that comes out in the kitchen. Otherwise I presume if I had a kitchen [...] if I had that I would probably eat there. Not bring my things for one person. » Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

⁵² « Well, somebody owed us rent, and my parents liked this, so they took out our dining room set, which I thought was ugly, and they gave us this one which I always liked. » Entrevue Irene Marks, 19 décembre 2007. La famille de Marks était locataire de son appartement de dix pièces. Par contre, le père de Marks était propriétaire d'au moins un édifice à logements, situé dans le même quartier Südvorstädt à Dresde, et de certains édifices au centre ville dont la vocation devait être commerciale. On peut déduire qu'il s'agissait du locataire d'un de ces édifices.

⁵³ Hermann Muthesius (1861-1927), un architecte allemand, est connu pour avoir fait la promotion du mouvement Arts & Craft Britannique en Allemagne. Pionnier de l'architecture moderne, il a fondé en 1907 la Deutscher Werkbund (Association allemande des artisans), une association prônant l'innovation et la qualité dans la production industrielle et s'inspirant du travail de l'artisan. Il a entre autres participé à la construction de la cité-jardin de Hellerau. Voir aussi Hermann Muthesius. « The Significance of Applied Art ». In *The Theory of Decorative Art, An Anthology of European & American Writings, 1750-1940*, sous la dir. de Isabelle Frank, p.74-82. New York : The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts et New Haven, Londres : Yale University Press, 2000.

⁵⁴ Le Jugendstil, mouvement originaire de Munich, est considéré comme la forme allemande de l'Art nouveau, lui-même reconnu pour son fort penchant pour l'ornementation et caractérisé par l'emploi des formes organiques et curvilignes. De tous les mouvements ayant vu le jour au tournant du 20^e siècle, le Jugendstil est probablement celui dont les liens avec l'artisanat traditionnel sont les plus forts. Gabriele Fahr-Becker. *Art Nouveau*. Köln : Könemann, 1997, p.213. L'Art déco, terme utilisé seulement depuis les années 1970 d'après l'*Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* tenue à Paris en 1925, désigne le style moderne de 1920 à 1939. Sans qu'il ne désigne un mouvement précis, l'Art déco, en réaction avec le mouvement précédant, l'Art nouveau, délaisse les formes organiques pour les formes épurées et géométriques. Le Jugendstil, l'Art nouveau et l'Art déco, quoiqu'ils aient influencé toutes les formes d'arts plastiques, ont surtout marqué l'architecture et les arts décoratifs.

⁵⁵ « And you know our dining room in Germany... I didn't realize, you know this was on either side here. One of these were on each side. Can you imagine, that's quite a wall. And then there were two other pieces which my children have now. It must have been awfully big. You know that I once seated 22 people at this table, with the leaves inside. » Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

⁵⁶ Certeau, p.51-52.

⁵⁷ Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

⁵⁸ Selon Sophie Chevalier, lorsqu'il y a transmission d'une génération à une autre d'objets ou de résidences, le processus de dé-symbolisation a lieu dès que les individus qui ont donné la signification à l'objet ou à l'intérieur domestique n'y sont plus. « The French Two-Home Project, Materialization of Family Identity ». In *At Home : An Anthropology of Domestic Space*, sous la dir. de Irene Cieraad, p.83-94. New York : Syracuse University Press, 1999, p.91.

⁵⁹ Ici « allemand » ne doit pas être interprété comme « tradition allemande ». Les traditions, inventées ou non, sont généralement caractérisées par une invariance et une répétition quasi obligatoire. Ayant généralement une fonction politique ou sociale, elles sont aussi justifiées de façon idéologique et hautement ritualisées. Le terme « allemand » tel qu'employé ici fait aussi et surtout allusion aux façons de faire conventionnelles ou routinières plus ou moins réfléchies datant de l'enfance allemande de Marks. Alors que les traditions sont perpétuées de façon très consciente, les éléments allemands m'intéressant peuvent sembler si naturels qu'on ne les remarque pas (en lien avec les habitudes organiques et l'habitude) expliquant la difficulté de Marks à répondre. Concernant les traditions voir Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir. Pub.). *The Invention of Tradition*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1983.

⁶⁰ Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

⁶¹ Marks a des hésitations à savoir si ses parents se sont mariés en 1908 ou en 1909. Puis, le mobilier aurait pu être acheté un peu plus tôt en prévision de leur mariage ou encore un peu plus tard.

⁶² Entrevue Irene Marks, 9 octobre 2007.

⁶³ Dans l'étude de Paul J. J. Pennartz « Home, The Experience of Atmosphere ». In *At Home : An Anthropology of Domestic Space*, sous la dir. de Irene Cieraad, p.95-106. New York : Syracuse University Press, 1999, dont le focus est l'expérience de l'atmosphère dans le contexte du chez-soi, des familles ont été interrogées à savoir « when is it most pleasant or unpleasant at home ». Le thème qui est ressorti comme étant le plus important relativement à moment ou à l'endroit le plus plaisant était celui de la communication avec autrui.

⁶⁴ Csikszentmihalyi et Rochberg-Halton expliquent: « [t]he objects are signs of past events, of ties to family and to other people. In addition, there is also a strong concern about the object becoming a link with the younger generations; a sign representing the owner to be passed on into the future. » p.61. À propos de la transmission des meubles, voir aussi Sophie Chevalier. « Transmettre son mobilier ? Le cas contrasté de la France et de l'Angleterre ». In *Culture matérielle et modernité, Ethnologie Française*, tome XXVI, no 1, 1996, p.115-128, Dominique Desjeux et Tine Vinje François. « L'Alchimie de la transmission sociale des objets, comment réchauffer, entretenir ou refroidir les objets affectifs en fonction des stratégies de transfert entre générations ». In *Objets banal, objet social : les objets du quotidien comme révélateurs des relations sociales*, sous la dir. de Dominique Desjeux et Isabelle Garabuau-Moussaoui, p.83-116. Paris : L'Harmattan, 2000 et Jean-Sébastien Marcoux. « The "Casser Maison" Ritual, Constructing the Self by Emptying the Home ». *Journal of Material Culture*, vol. 6, no 2, 2001, p.213-235.

⁶⁵ Nicolette Makovicky dans « Closet and Cabinet: Clutter as Cosmology ». *Home Culture*, vol. 4, no 3, 2007, p.287-309, a interrogé des femmes slovaques à propos de leurs cabinets et garde-robes. Il en ressort, entre autres, que les objets et collections exposés permettent de se raconter et aussi d'afficher ses liens sociaux et familiaux de façon non-verbale. Dans un sens, ils sont tout autant révélateurs que les réponses obtenues par le moyen d'entrevues.

⁶⁶ Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007.

⁶⁷ *Diplomatie Canadienne pendant la révolution hongroise 1956-1957 : un aperçu /compile par Greg Donaghy*. Ottawa : Section des affaires historiques, Affaires étrangères Canada, 2004, p.vi,viii.

⁶⁸ « C'est parce qu'après la guerre, jusqu'en 48, début 49, il n'y avait pas encore trop de... on ne sentait pas tellement les restrictions, l'oppression du régime communiste, mais en 49 ça a commencé et c'était disons de plus en plus oppressant. » Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007. La « soviétisation » de la Hongrie eu lieu progressivement entre 1945 et 1949. Ce n'est qu'à partir de 1949 que Mátyás Rákosi, un des dictateurs les plus rigides de l'Europe de l'Est, va instituer la terreur d'état. Des centaines d'officiels et d'intellectuels communistes ont été condamnés après 1949 à mort ou à la prison à vie tandis qu'environ

35 000 ont été purgés entre 1948 et 1956. Voir Johanna C. Granville. *The First Domino, International Decision Making during the Hungarian Crisis of 1956*. College Station : Texas A&M University Press, 2004, p.7. En ce qui concerne les trous dans les frontières, Szilasi affirme: « [E]n 56 les frontières, ce qu'on appelle le rideau de fer, les clôtures étaient coupées à certains endroits et il y avait des gens qui sortaient, de contrebande de personne, alors c'est comme ça que... » Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007. Judith Gellert fait mention de ces ouvertures dans son mémoire de maîtrise *The Social Adjustment of Hungarian Refugees in Montreal*. Master of Social Work thesis, McGill University, 1964. (dont il sera question plus loin), « When the border to Austria opened during the summer preceding the revolution and the minefields and barbed-wire fences disappeared, there were few government-sponsored tours to Vienna », p.24. Voir aussi pour le récit d'une fuite: Alexandra Zabjek. « How 'the 56ers' changed Canada ». *Hungarian Presence*, 31 mars 2009, <<http://www.hungarianpresence.ca/history/56ers-citizen-article.cfm>>.

⁶⁹ Harris, p.130.

⁷⁰ Les Napoléons d'or sont des pièces d'or françaises.

⁷¹ Harris, p.130.

⁷² « Mais disons que j'avais hâte, vraiment hâte de sortir. J'étais très content de sortir [...] C'est sûr que ce n'était pas très facile de quitter le pays natal, l'appartement, des livres, des disques, mais je n'ai pas tellement souffert de mal au pays. » Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Harris, p.130 et ibid.

⁷⁵ David Parkin, « Mementos as Transitional Objects in Human Displacement ». *Journal of Material Culture*, vol. 4, no 3, 1999, p. 314.

⁷⁶ Ibid., p.315.

⁷⁷ Le père de Gabor Szilasi est parvenu à sortir du pays tous les négatifs de ce dernier, « à l'exception d'un rouleau de film que j'ai prêté à un ami, aussi photographe amateur. Je n'ai jamais réussi de récupérer ce négatif. » Gabor Szilasi, courriel, 11 juillet 2009. Parmi les négatifs se trouvaient donc ceux de l'insurrection hongroise à Budapest, des photographies prises entre le 15 et le 25 novembre 1956 selon Harris p.130.

⁷⁸ Susan Digby. « The Casket of Magic: Home and Identity from Salvaged Objects ». *Homes Cultures*, vol. 3, no 2, 2006, p.185.

⁷⁹ Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ces photographies ont été prises par un studio professionnel dont Gabor Szilasi ignore le nom et ont été rapportées par son père d'une visite à Budapest. Gabor Szilasi, courriel, 11 juillet 2009.

⁸² Entrevue Gabor Szilasi, 6 février 2008.

⁸³ Dépendamment des pays, le Nationalisme romantique pouvait représenter autant des intérêts conservateurs que progressistes. En Allemagne et en Autriche par exemple, les adhérents à ce mouvement risquaient plus de l'utiliser pour défendre des causes profondément conservatrices comme la réjection du socialisme, de l'urbanité et de la modernité. Dans les cas les plus extrêmes, ce genre de retour « aux sources » était une façon d'exprimer un nationalisme pouvant aller jusqu'à l'intolérance et au racisme. Voir à ce sujet Elizabeth Cumming et Wendy Kaplan. *The Arts and Crafts Movement*. Londres : Thames and Hudson, 1991, p.190-191. Concernant plus spécifiquement l'empire Austro-hongrois voir David Crowley. « The Uses of Peasant Design in Austria-Hungary in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries ». *Studies in the Decorative Arts*, vol. 2, no 2, printemps 1995, p.2-28.

⁸⁴ C'est ce qui a été constaté lors d'un passage à Budapest en juin 2008.

⁸⁵ Historiquement, il semble que les peuples Magyar et Turc se soient régulièrement retrouvés en contact, et ce bien avant la domination ottomane des 16^e et 17^e siècles dont la ville de Budapest porte encore les traces. On retrouverait même dans la langue hongroise certains mots d'origine turco-bulgare. Miklós Molnar. *Histoire de la Hongrie*. Paris : Perrin, 2004, p.21. Concernant l'histoire de la Hongrie, a aussi été consulté : László Kontler. *A History of Hungary*. New York : Palgrave Macmillan, 2002.

⁸⁶ Le kilim, un mot d'origine turque, désigne généralement un tapis de laine constitué uniquement de fils de chaîne et de fils de trame (contrairement au tapis noué). Il est fréquemment orné de rayures et de motifs géométriques, souvent des losanges et des triangles très semblables à ce qui peut être observé sur la photographie. Pour en arriver à faire le rapprochement entre la grande couverture de la photographie et le kilim, il m'aura fallu consulter une panoplie d'ouvrages portant sur les tapis et autres tissages orientaux. Deux livres en particulier m'ont aidée à me situer dans ce vaste sujet parce que les techniques de base y

sont bien expliquées et qu'ils fournissent des lexiques : Andrew Middleton. *Rugs & Carpets, Technique, Traditions & Designs*. Londres : Mitchell Beazley, 1996 et Nicholas Purdon. *Carpet and Textile Patterns*. Londres : Laurence King, 1996.

⁸⁷ Le concept de zone de contact développé par Mary-Louise Pratt est défini par celle-ci comme suit : « [S]ocial spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other... » *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*. Londres ; New York : Routledge, 1992, p.4

⁸⁸ « Je pense que dans cet appartement il y avait quelques... je pense qu'il y avait un lit. Je sais que j'ai acheté à l'époque, peut-être que ça se vend encore, des meubles sans peinture, juste du bois, qu'on pouvait acheter dans les magasins à départements – je sais pas, chez Eaton ou chez Ogilvy – c'était pas cher. Je sais que j'ai acheté un... *chest of drawers*. » Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Au total environs 38 000 Hongrois ont trouvé refuge au Canada à la suite de la crise de 1956. La plupart va s'établir dans les grands centres, dont Montréal, cependant le nombre de réfugiés pour Montréal n'a été trouvé. Voir à ce sujet *Diplomatie Canadienne pendant la révolution hongroise 1956-1957*, p.viii, x et Zabjek.

⁹¹ George Pandi. « Our Place in Montreal, The Rosemary on Metcalf Street ». *Hungarian Presence*, 26 mars 2009, <<http://www.hungarianpresence.ca/history/rosemary.cfm>>.

⁹² Ibid.

⁹³ Gellert, p.52.

⁹⁴ « The younger the person is, the more pliable and flexible, and the less set he is likely to be in his attitudes, prejudices and beliefs. » Ibid., p.56.

⁹⁵ Sharon Murray. « Recollecting Home, Gabor Szilasi's photographs of Exile and Return ». *CV Ciel Variable*, no 73, septembre 2006, p.32.

⁹⁶ Ici, il n'a pas été précisé si ce premier appartement montréalais était celui qu'il partageait avec son père ou s'ils ont pris un second appartement ensemble.

⁹⁷ Il dit avoir payé 29 500\$ pour la maison. Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007. Durant les années 1960, le Québec est en pleine révolution tranquille, les Québécois francophones sont en réaction avec le contrôle du clergé catholique et d'une minorité anglophone plus fortunée. Entre 1963 et 1970, des actes terroristes sont commis par le FLQ (Front de libération du Québec), un groupe de révolutionnaires québécois contenant des cellules terroristes. Le groupe armé compte parmi ses cibles des entreprises appartenant à des anglophones, l'Université McGill et des résidences privées de Westmount. Insatisfaits, mais aussi ne se sentant peut-être plus en sécurité, de nombreux anglophones vont quitter la province durant cette période. Le point culminant sera la crise politique d'octobre 1970. Voir à ce sujet : Léon Dion. *La Révolution déroté, 1960-1976*. Montréal : Boréal, 1998, Andrée Ferreti. « De Londres à Ottawa, le terrorisme d'État dans l'histoire du Québec ». *L'Action nationale*, vol. 90, no 8, octobre 2000, p.67-80 et Louis Fournier. *FLQ : Histoire d'un mouvement clandestin*. Montréal : Lanctôt, 1998.

⁹⁸ Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007.

⁹⁹ Évaluation foncière de la ville de Westmount pour l'année de construction.

¹⁰⁰ Andrea Szilasi. « Notes on my father ». In Leblanc, sans page.

¹⁰¹ Witold Rybczynski. *Home : A Short History of an Idea*. New York : Viking, 1986, p.17

¹⁰² Hedwige Asselin. « Au-delà des masques ». *Vies des Arts*, no168, automne 1997, p.19.

¹⁰³ Étant donné le sujet de mon mémoire, le fait que Szilasi semble particulièrement conscient de l'aspect révélateur de l'intérieur domestique est important. Cependant, je ne crois pas que cette « conscience » ait pu biaiser ses réponses puisqu'il semble aussi confortable avec cette idée. Puis, conscient de ce fait ou non, l'image projetée par l'intérieur domestique est toujours contrôlée jusqu'à un certain point, ne serait-ce que par le fait de ranger avant de recevoir des visiteurs (les visites impromptus, à l'exception d'amis et de proches très intimes, sont d'ailleurs rarement les bienvenues).

¹⁰⁴ Entrevue Gabor Szilasi, 6 février 2008.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ À propos du tableau, qui aurait été acquis par son père dans les années 40 : « Ça c'était dans notre maison aussi, c'est mon père qui l'a rapporté de Budapest. C'est un peintre du 19^{ième} siècle. » Un peu plus tard, lorsque je lui demande de nommer les cinq objets les plus importants pour lui, il est de nouveau question du tableau : « pas nécessairement parce qu'il vient de Hongrie, mais parce que c'est très bien peint, c'est un très beau portrait. » Les autres objets nommés sont la machine à *expresso*, les objets de

cuisine en général et certains disques douze pouces (il précise, pas les disques compacts). Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007.

¹⁰⁷ Les autres œuvres ont surtout été acquises dans des contextes d'échanges. Il sera question de ce point un peu plus loin.

¹⁰⁸ À propos des influences de Szilasi, voir Murray, p.32. À propos de André Kertész, voir Mary Warner Marien. *Photography, A Cultural History*. New Jersey : Prentice Hall, 2002, p.261-262.

¹⁰⁹ Entrevue Gabor Szilasi, 6 février 2008.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Pour ce qui est du laiton ou du cuivre, c'est que Szilasi semble incertain. Il le décrit en ces termes: « un *container* en *brass*, en *copper*... » Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007. D'après sa couleur, il semble s'agir de laiton.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Desjeux et François, p.84.

¹¹⁴ Entrevue Gabor Szilasi, 6 février 2008.

¹¹⁵ Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007.

¹¹⁶ Entrevue Gabor Szilasi, 6 février 2008.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Entrevue Gabor Szilasi, 22 octobre 2007.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Igor Kopytoff. « The Cultural Biography of Things : Commoditization as Process ». In *The Social Life of Things*, sous la dir. de Arjun Appadurai, p. 64-91. New York : Cambridge University Press, 1986, p.82.

¹²¹ Voir à ce Arjun Appadurai. « Introduction: Commodities and the Politics of Value ». In *The Social Life of Things*, sous la dir. de Arjun Appadurai, p. 3-63. New York : Cambridge University Press, 1986, p.41-56. Il est question dans cette section de l'effet des connaissances sur la circulation des biens et services dans la vie sociale.

¹²² Andrea Szilasi. « Notes on my father ». In Leblanc, sans page.

Bibliographie

Archives :

- Archives de la Deutsche Werkstätten à la Sächsisches Staatsarchiv/Hauptstaatsarchiv Dresde, Fond : 11764 Deutsche Werkstätten Hellerau.
- Dossier vertical Gabor Szilasi du fond documentaire du Musée d'art contemporain de Montréal.

Entrevues :

Irene Marks

- Rencontre, 9 octobre 2007
- Rencontre, 19 décembre 2007
- Rencontre, 7 février 2008
- Rencontre, 20 janvier 2009

Gabor Szilazi

- Rencontre, 22 octobre 2007
- Rencontre, 6 février 2008
- Courriel, 11 juillet 2009

Publication - Contextualisation et méthodologie :

- Appadurai, Arjun. « Introduction: Commodities and the Politics of Value ». In *The Social Life of Things*, sous la dir. de Arjun Appadurai, p. 3-63. New York : Cambridge University Press, 1986.
- Asselin, Hedwige. « Au-delà des masques ». *Vies des Arts*, no168, automne 1997, p.18-21.
- Attfield, Judy. *Wild Things, The Material Culture of Everyday Life*. Oxford ; New York : Berg, 2000.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'Espace*. Paris : Quadrige, [1957] 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1977.
- _____ . *La Distinction*. Paris : Les éditions de Minuit, 1979.
- _____ . *The Field of Cultural Production*. New York : Columbia University Press, 1993.

- Bourdieu, Pierre et Loïc J.D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago : University of Chicago Press, 1992.
- Brett, David. *Rethinking Decoration : Pleasure & ideology in the visual arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- *Canadian diplomacy and the Hungarian Revolution, 1956-1957 : a documentary perspective/compiled by Greg Donaghy = Diplomatie Canadienne pendant la révolution hongroise 1956-1957 : un aperçu /compile par Greg Donaghy = A kanadai diplomacia az '56-os magyar forradalom idején 1956-1957/Osszeallította Greg Donaghy*. Ottawa: Section des affaires historiques, Affaires étrangères Canada, 2004.
- Certeau, Michel de. *Arts de faire*. T.1 de *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 1990.
- Chapman, Tony et Jenny Hockey (dir. publ.). *Ideal Homes ? : Social change and domestic life*. Londres ; New York : Routledge, 1999.
- Chevalier, Sophie. « Transmettre son mobilier ? Le cas contrasté de la France et de l'Angleterre ». In *Culture matérielle et modernité, Ethnologie Française*, tome XXVI, no 1, 1996, p.115-128.
- _____. « The French Two-Home Project, Materialization of Family Identity ». In *At Home : An Anthropology of Domestic Space*, sous la dir. de Irene Cieraad, p.83-94. New York : Syracuse University Press, 1999.
- Cieraad, Irene (dir. publ.). *At Home : An Anthropology of Domestic Space*. New York : Syracuse University Press, 1999.
- Communauté urbaine de Montréal, Service de la planification du territoire. *Architecture domestique II: Les appartements*. Coll. « Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal ». Montréal : Le Service, 1990.
- Crowley, David. « The Uses of Peasant Design in Austria-Hungary in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries ». *Studies in the Decorative Arts*, vol. 2, no 2, printemps 1995, p.2-28.
- Csikszentmihalyi, Mihaly et Eugene Rochberg-Halton. *The meaning of things : Domestic symbol and the self*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981.
- Cumming, Elizabeth et Wendy Kaplan. *The Arts and Crafts Movement*. Londres : Thames and Hudson, 1991.

- Desjeux, Dominique et Tine Vinje François. « L'Alchimie de la transmission sociale des objets, comment réchauffer, entretenir ou refroidir les objets affectifs en fonction des stratégies de transfert entre générations ». In *Objets banal, objet social : les objets du quotidien comme révélateurs des relations sociales*, sous la dir. de Dominique Desjeux et Isabelle Garabua-Moussaoui, p.83-116. Paris : L'Harmattan, 2000.
- *Die Wohnung der Neuzeit, herausgegeben von Erich Haenel und Heinrich Tscharmann*. Leipzig : J.J. Weber, 1908.
- Digby, Susan. « The Casket of Magic: Home and Identity from Salvaged Objects ». *Homes Cultures*, vol. 3, no 2, 2006, p.169-190.
- Dion, Léon. *La Révolution dérouté, 1960-1976*. Montréal : Boréal, 1998.
- Dovey, Kim. « The Silent Complicity of Architecture ». In *Habitus: A Sense of Place*, 2^e ed. sous la dir. de Jean Hillier et Emma Rooksby, p.283-296. Angleterre : Ashgate, 2005.
- Eckstein Hans. *Die Schöne Wohnung : Biespiele neuer deutscher Wohnräume*. München : F. Bruckman, 1931.
- Fahr-Becker, Gabriele. *Art Nouveau*. Köln : Könemann, 1997.
- Ferreti, Andrée. « De Londres à Ottawa, le terrorisme d'État dans l'histoire du Québec ». *L'Action nationale*, vol. 90, no 8, octobre 2000, p.67-80.
- Fourcade, Marie-Blanche. « L'identité culturelle arménienne entrevue dans un intérieur domestique: les indices d'un patrimoine de diaspora. » *Material History Review*, no 59, printemps 2004, p.35-44.
- Fournier, Louis. *FLQ : Histoire d'un mouvement clandestin*. Montréal : Lanctôt, 1998.
- Frank, Isabelle (dir. publ.). *The Theory of Decorative Art, An Anthology of European & American Writings, 1750-1940*. New York : The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts et New Haven ; Londres : Yale University Press, 2000.
- Gellert, Judith. *The Social Adjustment of Hungarian Refugees in Montreal*. Master of Social Work thesis, McGill University, 1964.
- Granville, Johanna C. *The First Domino, International Decision Making during the Hungarian Crisis of 1956*. College Station : Texas A&M University Press, 2004.

- Harris, David. *Gabor Szilasi : photographs 1954-1996*. Montréal ; Kingston : McGill-Queen's University Press, 1997.
- Harrod, Owen W. « The Deutsche Werkstätten and the Dissemination of Mainstream Modernity ». *Decorative Arts, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture*. vol. X, no 2, printemps-été 2003, p.21-41.
- Helas, Volker. *Villenarchitektur Dresden, Villa architecture in Dresden*. Cologne : Taschen, 1991.
- Hobsbawm, Eric et Terence Ranger (dir. publ.). *The Invention of Tradition*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1983.
- Kiliçkiran, Didem. « Migrant homes ; Ethnicity, identity and domestic space culture ». In *Constructing Place, Mind and Matter*, sous la dir. de Sarah Menin, p.99-110. New York : Routledge, 2003.
- Koch, Alex. *Das Schöne Heim : Rategeber für die Ausgestaltung und Einrichtung der Wohnung*. Darmstadt : Koch, 1920.
- Kopytoff, Igor. « The Cultural Biography of Things : Commoditization as Process ». In *The Social Life of Things*, sous la dir. de Arjun Appadurai, p. 64-91. New York : Cambridge University Press, 1986.
- Kontler, László. *A History of Hungary*. New York : Palgrave Macmillan, 2002.
- Leblanc, Victoria. *Famille : Photo de Gabor Szilasi*. Catalogue d'exposition (Westmount : Centre des arts visuels/Galerie McClure, 10 octobre-1er novembre 2008). Westmount : Centre des arts visuels/Galerie McClure, 2008.
- Lewin, Fereshteh Ahmadi. « The Meaning of Home among Elderly Immigrants : Direction for Future Research and Theoretical Development ». *Housing Studies*, vol. 16, no 3, 2001, p.353-370.
- Lotz, Wilhelm. *Wie richte ich meine Wohnung ein ? : modern, gut, mit welchen Kosten ?* Berlin: Gebrüder Mann Verlag,[1930] 1999.
- Lux, Joseph August. *Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung*. Wien: Wiener Verlag, 1905.
- Makovicky, Nicolette. « Closet and Cabinet: Clutter as Cosmology ». *Home Culture*, vol. 4, no 3, 2007, p.287-309.
- Marcoux, Jean-Sébastien. « The "Casser Maison" Ritual, Constructing the Self by Emptying the Home ». *Journal of Material Culture*, vol. 6, no 2, 2001, p.213-235.

- _____ . « The Refurbishment of Memory ». In *Home Possessions : Material Culture Behind Closed Doors*, sous la dir. de Daniel Miller, p.69-86. Oxford ; New York : Berg, 2001.
- Marien, Mary Warner. *Photography, A Cultural History*. New Jersey : Prentice Hall, 2002.
- Mariotte, Anne. « La cité-jardin de Hellerau à Dresde (1908-1933) ». In *Les cités-jardins du mitteleuropa : étude de cas de Strasbourg, Dresde, Wroclaw et Budapest*, sous la dir. de Stéphane Jonas, p.64-93. Budapest : Magyar Kepek-Images Hongr., 2003.
- Mayol, Pierre. « Habiter ». In *Habiter, Cuisiner*. T. 2 de *L'invention du Quotidien*. Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, p.13-185. Paris : Gallimard, 1990.
- Middleton, Andrew. *Rugs & Carpets, Technique, Traditions & Designs*. Londres : Mitchell Beazley, 1996.
- Miller, Daniel (dir. publ.). *Home Possessions : Material Culture Behind Closed Doors*. Oxford ; New York : Berg, 2001.
- Minh-ha, Trinh T. « Other than myself/my other self ». In *Traveller's Tales : Narratives of home and displacement*, sous la dir. de George Robertson et al., p.10-25. Londres ; New York : Routledge, 1995.
- Molnar, Miklós. *Histoire de la Hongrie*. Paris : Perrin, 2004.
- Muthesius, Hermann. *Die Schöne Wohnung : Beispiele neuer deutscher Innenräume*. Munich : F. Bruckmann, 1922.
- _____ . « The Significance of Applied Art ». In *The Theory of Decorative Art, An Anthology of European & American Writings, 1750-1940*, sous la dir. de Isabelle Frank, p.74-82. New York : The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts et New Haven, Londres : Yale University Press, 2000.
- Murray, Sharon. « Recollecting Home, Gabor Szilasi's photographs of Exile and Return ». *CV Ciel Variable*, no 73, septembre 2006, p.32-33.
- *Mythos Hellerau : ein Unternehmen meldet sich zurück*. Catalogue d'exposition (Frankfurt am Main, Deutschen Architektur Museum). Dresde : Deutsche Werkstätten Hellerau, c2002.

- Pandi, George. « Our Place in Montreal, The Rosemary on Metcalf Street ». *Hungarian Presence*, 26 mars 2009, <<http://www.hungarianpresence.ca/history/rosemary.cfm>>.
- Parkin, David. « Mementos as Transitional Objects in Human Displacement ». *Journal of Material Culture*, vol. 4, no 3, 1999, p.303-320.
- Pennartz, Paul J. J. « Home, The Experience of Atmosphere ». In *At Home : An Anthropology of Domestic Space*, sous la dir. de Irene Cieraad, p.95-106. New York : Syracuse University Press, 1999.
- Pocius, Gerald L. *A Place to Belong : Community Order and Everyday Space in Calvert, Newfoundland*. Athens : University of Georgia Press et Montreal : McGill-Queen's University Press, 1991.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*. Londres ; New York : Routledge, 1992.
- Purdon, Nicholas. *Carpet and Textile Patterns*. Londres : Laurence King, 1996.
- Rappaport, Erika Diane. *Shopping for Pleasure : Women in the Making of London's West End*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000.
- Rybczynski, Witold. *Home : A Short History of an Idea*. New York : Viking, 1986.
- Seeley, John R., Alexander Sim et Elizabeth W. Loosley. *Crestwood Heights*. Toronto : University of Toronto Press, 1956.
- Sparke, Penny. *As Long As It's Pink, The sexual politics of taste*. Londres; San Francisco : Pandora, 1995.
- Spitzer, Leo. « Invisible Baggage in a Refuge from Nazism ». *Diaspora*, vol. 2, no 3, 1993, p.305-336.
- Stanley, Liz. *The auto/biographical I : the theory and practice of feminist auto/biography*. Manchester : Manchester University Press, 1992.
- Szilasi, Gabor. *Je : une incursion photographique dans l'univers des Impatients par Gabor Szilasi*. Montréal : Éditions Les Impatients, 2005.
- Troper, Harold. « New Horizons in a New Land: Jewish Immigration to Canada ». In *From Immigration to Integretion, The Canadian Jewish Experience : A Millenium Edition*, sous la dir. de Ruth Klein et Frank Dimant, p.3-18. Toronto : Institute for International Affairs, B'nai Brith Canada, 2001.

- Winnicott, D.W. *Playing and Reality*. Londres ; New York : Routledge Classics, [1971] 2005.
- Wright, Virginia. *Seduced and abandoned : modern furniture designers in Canada, the first fifty years*. Catalogue d'exposition (The Art Gallery at Harbourfront, 29 novembre 1985- 5 janvier 1986). Toronto : The Gallery, 1985.
- _____ . *Modern Furniture in Canada, 1920 to 1970*. Toronto : University of Toronto press, 1997.
- Zabjek, Alexandra. « How 'the 56ers' changed Canada ». *Hungarian Presence*, 31 mars 2009, <<http://www.hungarianpresence.ca/history/56ers-citizen-article.cfm>>.



Figure 1. Résidence de Marks à Dresde, leur appartement occupant la moitié du premier étage. Photo de l'auteur, 2008.



Figure 2. Buffet. Photo de l'auteur, 2007.



Figure 3. Bibliothèque de Marks. Photo de l'auteur, 2007.

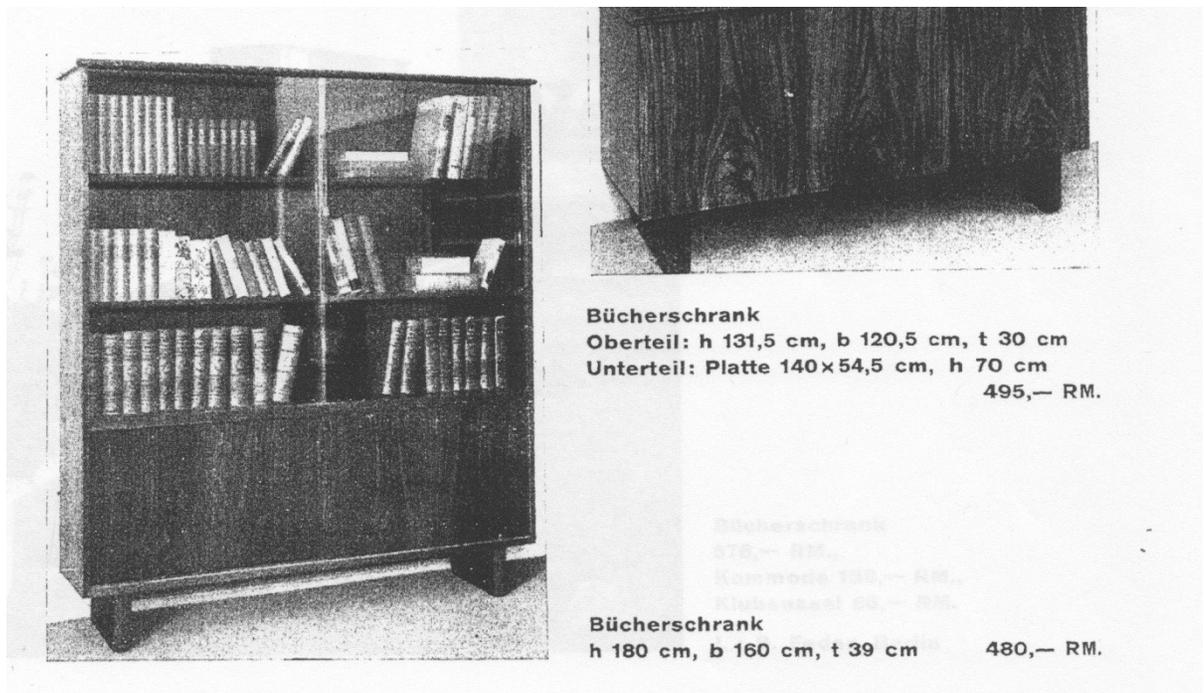


Figure 4. Bibliothèque produite par le Deutsche Werkstätten. Lotz, p.94.



Figure 5. Bibliothèque produite par le Deutsche Werkstätten. Lotz, p.135.



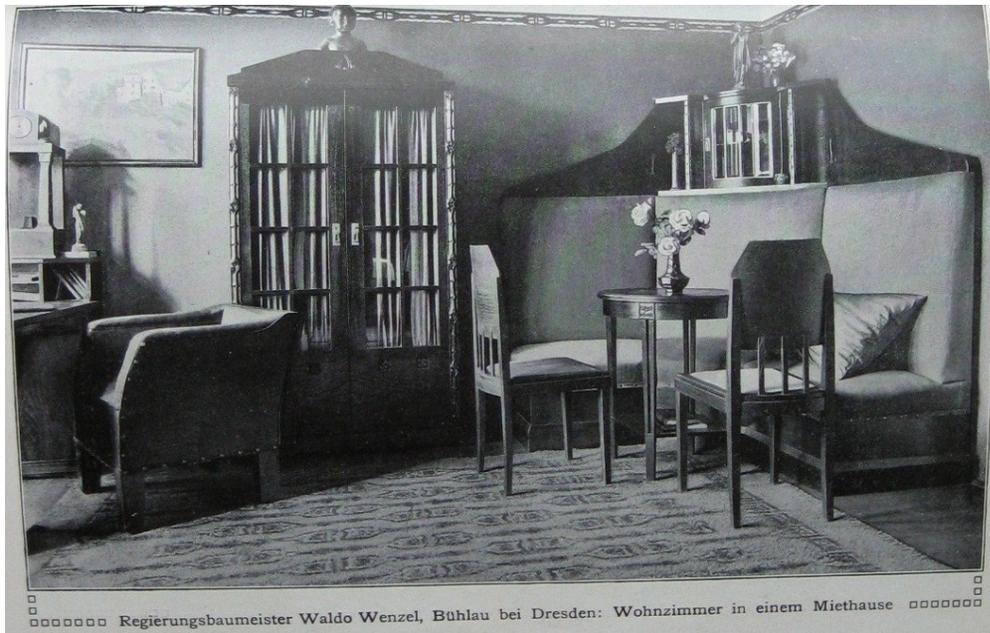
Figure 6. Mobilier de salle à dîner allant avec le buffet. Photo de l'auteur, 2008.



Figure 7. Mobilier de salle à dîner. Hermann Muthesius. *Die Schöne Wohnung*, sans page.



Figure 8. Coin du salon de Marks avec mobilier. Photo de l'auteur, 2009.



Figures 9. *Wohnzimmer avec arrangement en coin. Die Wohnung der Neuzeit.*



Figures 10. *Damenzimmer avec arrangement en coin. Die Wohnung der Neuzeit.*



Figure 11. Cabinet du salon de Marks. Photo de l'auteur, 2009.



Figures 12 et 13. Appartement de Budapest, côté Pest. Archives personnelles de Gabor Szilasi.



Figure 14. Autoportrait issu de la série *Portrait /Intérieur*, Gabor Szilasi, 1979.



Figure 15. Objet de cuisine. Photo Gabor Szilasi, 2008.