L'HÉRITAGE SANS TESTAMENT

Régimes d'usage et actualisations d'un aphorisme*

Laura MARIN, *Adrian* TUDURACHI

ABSTRACT • ***Inheritance Without a Testament: Uses and Reinterpretations of an Aphorism.*** This article investigates the contemporary relevance of René Char's aphorism – 'Our inheritance was left to us by no testament' – while assessing its capacity to make us rethink our relationship with the past. First, it examines the aphorism as a resource for thought, drawing on the reflections of Hannah Arendt, François Hartog, Georges Didi-Huberman, and theorists of filiation narratives. Secondly, it uses this perspective to analyse several contemporary Romanian artistic practices that work with photographic archives and depict problematic legacies of communism. Whether in the montages of Miklósi Dénes, the collages of Andrei Nacu, the fictional reconstructions of Mihai and Horațiu Șovăială, or the immersive projects of Bogdan Mateiaș and Oana Hodade, these artists transform the scattered traces of the past into objects of 'intestate' inheritance. The article thus demonstrates that René Char's aphorism provides a particularly flexible framework for understanding discontinuous and non-prescriptive forms of transmission, while illuminating the critical, imaginative and ethical gestures of artists when in relation to archival material.

KEYWORDS • Inheritance Without a Testament; René Char; Non-Prescriptive Transmission, Post-Communist Culture, Archival Arts.

Reformulant avec les moyens de la littérature le concept juridique d'héritage sans testament issu du droit successoral romain (*ab intestat*), l'aphorisme de René Char – « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » (René Char, *Feuillets d'Hypnos, 1943-1944*; Char 1983, 190) – se révèle aujourd'hui d'une remarquable efficacité pour penser l'émancipation des rapports que nous entretenons avec le passé. Ses valeurs d'usage dans la culture humaniste contemporaine sont multiples et couvrent tout un spectre de savoirs qui s'étend des disciplines de la réflexion aux arts des archives, en passant par l'herméneutique et la diffusion stéréotypée dans la culture populaire de la blogosphère. Hannah Arendt en fait, par exemple, une référence récurrente de sa réflexion politique (Arendt 1972, Arendt 2013), tandis que François Hartog (Hartog 2012, Hartog 2021) et Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman 2017) s'en servent pour penser le temps dans l'histoire

* Cet article est issu d'un travail de recherche mené en novembre 2024 au Centre de recherche en philologie moderne (FiM) de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, dans le cadre du programme *International Advanced Fellowship STAR UBB* (code du projet : CNFIS-FDI-2024-F-0456).

et la temporalité de la transmission. Dominique Viart (Viart 2008) ou Laurent Demanze (Demanze 2008, Demanze 2009) y renvoient dans leurs travaux sur le récit de filiation – une forme littéraire qui interroge la mémoire familiale à travers les catégories du négatif (le lacunaire, l'oubli, le silence, le deuil, l'orphelin). À l'intérêt d'ordre théorique s'ajoute un intérêt d'ordre pratique, si l'on pense à des artistes comme Véronique Arnauld qui fait de l'aphorisme de René Char une source pour ses œuvres de broderie (Arnauld 2017) ou à des metteurs en scène comme Arthur Nauzyciel, Falk Richter, Stanislas Nordey, Heiner Goebbels qui s'autorisent la liberté d'interroger des œuvres du passé avec les formes et les langages du présent[1].

L'enjeu de notre article n'est cependant pas de dresser un inventaire des modes d'emploi contemporains de cet aphorisme, mais de comprendre comment cette figure particulière – l'héritage sans testament – exige un repositionnement face à la question de la transmission. Ce survol, attentif aux extensions du sens et aux adaptations pratiques, vise donc à repérer un vocabulaire conceptuel qui engage un rapport actif et performatif à l'héritage. Dans ce cadre, l'absence de testament ne se réduit ni à une négation de l'héritage, ni à une rupture de la tradition. Elle suppose, au contraire, une pluralité de formes de transmission qui inaugurent à leur tour des actes de nomination : description des nouveaux territoires à inscrire dans l'ordre de l'héritage, qualification des nouveaux gestes testamentaires, articulation d'un rapport entre la décision d'hériter et la faculté d'imaginer.

Conçu en deux volets, notre article interrogera le destin contemporain de l'aphorisme de René Char. Le premier volet portera sur sa reprise par différents penseurs issus de la philosophie, de la politologie, de l'histoire ou de l'histoire de l'art, tout en évaluant sa force en tant que ressource de pensée. Que permet-il de penser, cet aphorisme énigmatique ? Comment peut-on le mobiliser dans notre réflexion ? Sur quels objets et selon quelle discipline ? Le second volet proposera une analyse de quelques projets d'artistes contemporains roumains qui travaillent avec des archives photographiques, l'idée étant d'observer comment de telles œuvres réactivent la mémoire du passé et l'inscrivent dans une dynamique de transmission non prescriptive. Comment conjuguent-elles la matérialité des archives avec une approche ouverte et inventive des héritages du passé, dépassant ainsi une conception patrimoniale standardisée ?

1. Usages contemporains de l'aphorisme de René Char

Il faut partir de l'évidence de ce qui s'est passé : un vers libre, une sentence plutôt courte, témoignage d'une expérience, a été requalifié en cadre de pensée. On ne peut nier la sagesse de l'expression, mais elle n'a pas été formulée comme une loi générale d'un phénomène qui se déroule de manière régulière sur un terrain culturel, politique, voire anthropologique. Une pièce littéraire a connu une destinée riche, hors des pratiques de lecture communes, et elle est devenue en partie un slogan (ce qui n'est pas si étonnant), en partie une méthode de pensée (ce qui est définitivement singulier). C'est à Hannah Arendt qu'on doit cette remise atypique en circulation du vers de René Char.

Ce que l'aphorisme évoque (Hartog 2021, Sfez 2022), c'est une dimension particulière de l'expérience de la Résistance française pendant la Seconde Guerre mondiale : l'engagement dans l'espace public, la prise en charge des affaires de la cité, mais depuis une position clandestine, avec des moyens qui ne sont pas ceux de la politique légale. Il s'agit d'un engagement sans aucune

[1] Il s'agit d'un cycle de spectacles présenté sous le titre « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » au Théâtre Vidy-Lausanne au printemps 2016.

restriction et sans visibilité et, en ce sens, d'une action publique menée en régime de liberté totale. Sur ce point, c'est Hannah Arendt qui concentre l'explication en 1954, dans la préface à *La crise de la culture*, où elle s'attache également à une lecture contextuelle et historique de l'aphorisme de René Char : « Un domaine public sans l'appareil officiel et dérobé aux regards amis et hostiles » (Arendt 1972, 11). Autrement dit, une manifestation politique sans institution, qui, par cette condition même, est vouée à la perte et à l'oubli. L'inquiétude exprimée par l'aphorisme concerne ce que la société française de l'avenir fera de cette action de la Résistance sans appui officiel.

Mais la préface de *La crise de la culture* n'est pas le seul endroit où Hannah Arendt fait référence à l'aphorisme de René Char. Elle l'évoque à nouveau dans *De la révolution*, dans un chapitre intitulé « La tradition révolutionnaire et son trésor perdu » (Arendt 2013). Ici, elle ne commente pas l'aphorisme, comme elle le fait dans *La crise de la culture*, mais l'utilise simplement comme exergue du chapitre entier. Pour réinterpréter l'aphorisme de Char, Arendt applique à ce matériel de l'expérience deux opérations :

Généralisation. Tout d'abord, elle en fait une réflexion sur la discontinuité. Arendt commente l'oubli qui menace l'expérience des résistants, tout en élaborant un questionnement général sur la destruction. Ce qui caractérise sa réflexion, c'est l'insistance sur l'immédiateté de l'expérience qui soutient la généralisation : il ne s'agit pas d'une pensée neutre de la destruction, mais d'une pensée menée depuis un point de vue précis. Ce point précis se trouve sur le seuil : la vision de la destruction est une histoire en attente « d'être parachevée » (Arendt 1972, 16-17). La destruction n'est pas envisagée comme un phénomène massif, à l'instar de Walter Benjamin, mais comme une expérience d'un instant, depuis le positionnement intermédiaire de celui qui en 1942, au cœur des événements, saisit le concret de la réalité et contemple à la fois la perspective de l'oubli. La précision est importante parce que cette représentation permet à Arendt de parler de « la brèche entre le passé et le futur », d'une articulation des temporalités et non seulement de l'oubli et du manque d'héritage (sur ce point, c'est plutôt Kafka que Char qui l'aide à penser).

Historicisation. La deuxième opération concerne l'élargissement du champ historique de cette expérience. D'une circonstance historique précise, Arendt fait le signe d'une série : elle évoque l'été 1776 à Philadelphie, l'été 1789 à Paris, l'automne de 1956 à Budapest. François Hartog, qui a commenté cette mise en série (Hartog 2021, 132), a remarqué qu'il s'agit des durées courtes, limitées à une saison. La récurrence qui s'établit ainsi et qui symbolise un ordre historique est celle du temps bref d'une action publique « sans appareil officiel ».

Il est important de remarquer que cet aphorisme, devenu à son tour objet d'héritage, est d'une certaine façon lui aussi « sans testament ». Il a pu se transmettre par une voie de détour, grâce à la lecture transformatrice d'Arendt et à l'usage politique qu'elle en fait. L'interprétation qu'elle propose extrait l'aphorisme de son protocole de lecture littéraire et le rend disponible pour la réflexion critique. Ce qui invite à penser à l'aide de cette formule est sa dimension privative, celle du manque. Ce qui différencie les approches est la multiplicité et la diversité des aspects concernés par cette privation : défaut de filiation, défaut de testament, défaut d'héritage. On distingue ainsi une perspective regroupant les réflexions qui mobilisent l'aphorisme pour décrire une privation de la transmission, et une autre, regroupant celles qui y voient une privation des instructions testamentaires.

Pour la première, on pourrait mentionner l'usage de l'aphorisme dans les études littéraires, où il est mobilisé pour nourrir une réflexion sur la crise de la filiation. On le retrouve, par exemple, chez Dominique Viart, qui y fait référence dans un article consacré à une forme littéraire contemporaine qu'il nomme « récit de filiation » (Viart 2008). Sans entrer dans l'analyse de l'aphorisme de René Char, il l'emploie pour qualifier l'expérience complexe des crises de transmission et des héritages problématiques que la littérature contemporaine française ne cesse d'illustrer depuis les années 1980. Dans le même sens que Viart, Laurent Demanze l'évoque dans

l'incipit d'un article intitulé « Un héritage sans testament », où il souligne que le récit de filiation contemporain est avant tout un « récit d'héritage » (Demanze 2009, 236).

Pour la seconde perspective, qui envisage une liberté rendue possible par l'absence du testament – une interprétation sans doute plus proche de celle d'Arendt – on pourrait mentionner François Hartog dans le domaine de l'histoire, ainsi que Georges Didi-Huberman dans celui de l'histoire de l'art et de l'anthropologie politique des images.

François Hartog mentionne l'aphorisme de René Char dans un chapitre intitulé « Ordres du temps, régimes d'historicité » de son livre fondamental *Régimes de l'historicité* (Hartog 2012), avant d'y revenir dans quelques pages décisives de *Confrontations avec l'histoire*, regroupées sous le titre « La transmission : René Char et Jules Michelet » (Hartog 2021). Il mobilise le vers de Char pour identifier une tension entre deux conceptions de l'histoire : d'un côté, une histoire des épilogues, c'est-à-dire des récits complets et achevés ; de l'autre, une histoire des bonds, des émergences, des instants qui font « advenir quelque chose » par « irruption », selon une formulation d'Arendt. Si la première version de l'histoire « rédige un testament », relit le passé depuis l'avenir et, ce faisant, le « trahit », la seconde, consacrée aux moments des apparitions « sans épilogue » et des errances reste la seule histoire possible du peuple – il commente Jules Michelet, le peuple est à prendre dans le sens romantique et révolutionnaire du 19e siècle (Hartog 2021, 136-139).

Pour sa part, Georges Didi-Huberman évoque l'aphorisme de René Char déjà dans *Image malgré tout* (Didi-Huberman 2003, 226) et y revient dans un essai saisissant intitulé « 'La vie est à nous'. Hériter, espérer, sortir de soi » (Didi-Huberman 2017), dont la réflexion est reprise et enrichie deux ans plus tard, dans « Comment hériter d'un courage ? » (Didi-Huberman 2019). L'historien de l'art élargit la perspective bien au-delà des révolutions émergentes. L'expression avancée par Arendt dans son commentaire, « trésor sans nom », résonne dans ses analyses avec la « science sans nom » imaginée par Aby Warburg. Cette dernière désigne une discipline presque inimaginable dans le cadre académique traditionnel : une science censée explorer l'archive des gestes, des formes et des affects accumulés par l'humanité au fil de l'histoire : « ce que les hommes se transmettent de génération en génération et auxquelles ils lèguent leur possibilité de se trouver ou de se perdre, de penser ou de ne pas penser » (Agamben 2019, 85). Il est toujours question des manifestations du peuple, mais l'approche de Didi-Huberman se distingue par l'importance accordée aux longues durées, aux survivances et aux résurgences des micro-passions. Ce qu'il envisage à partir de l'« absence de testament », c'est une archéologie des traditions qui creuse une matière foisonnante, qui s'enfonce « dans la forêt de nos mémoires » (Didi-Huberman 2017, 16), avec pour tâche la création d'un héritage, son assemblage à partir d'une infinité de pièces éparses. L'histoire qu'il dessine n'est pas celle d'une fulgurance révolutionnaire – un élan rare et précieux, une poussée instantanée vers la liberté – mais celle d'un excès, du trop-plein et du trop dense, d'une temporalité si étendue qu'elle semble toucher à l'immobilisme anthropologique.

Il est à noter la variation extrême entre les durées courtes et les longues traditions visées par le même instrument de pensée. Cette variabilité dans son application au temps, ainsi que d'autres variables mobilisées par l'usage de l'aphorisme font partie de l'importance qu'il revêt pour nous. Il est difficile de préciser d'emblée – la forme poétique et sentencieuse aidant – le jeu des catégories qu'il engage (testament, héritage, filiation), l'échelle historique dans laquelle il exerce sa vérité, qu'il s'agisse de celle d'une époque, d'une culture ou de l'humanité entière, l'intensité de l'expérience qu'il nomme, qu'il s'agisse d'un pathos révolutionnaire ou d'un deuil intime, ou encore, le terrain juridique ou temporel qui lui donne son cadre de référence. La question demeure : avons-nous besoin d'une plateforme d'interrogation aussi libre, aussi souple, aussi mobile pour comprendre la mémoire sociale, la transmission, l'oubli et, surtout, ce qui en découle, la marginalité ou, au contraire, la puissance ?

Dans un commentaire récent du livre de Pierre Joseph Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété* (1840), Catherine Malabou fait de la question de l'héritage le problème central (Malabou 2024) – le droit d'héritage, refusé à plusieurs catégories sociales au Moyen Âge et inchangé après la Révolution de 1789, étant le signe d'un manque fondamental d'égalité et d'un échec du projet révolutionnaire. Dans le chapitre initial de son essai, après avoir constaté l'importance du concept d'héritage, elle écrit : « le concept d'héritage se déplace de l'idée d'une répartition égale entre les enfants à celle d'une répartition égale entre les citoyens, considérés à présent comme exclus du testament » (Malabou 2024, 25). Tout en soulignant son questionnement, Malabou se demande : « Mais de quel testament ? ». Quel est le testament qui peut exclure les citoyens ? Ce questionnement introduit dans le commentaire de Proudhon un espace de glissement et d'ouverture des catégories de pensée, et rappelle inévitablement les tours interrogatifs suscités par l'aphorisme de Char. « Quel testament » signifie, pour Malabou, quel cadre de référence juridique et politique régit cet héritage, qui fait la différence entre l'intégration sociale et l'exclusion. Car le livre entraîne plusieurs possibilités. Est-ce l'institution médiévale qui établit le droit d'aubaine (le transfert des biens du serviteur à la possession du seigneur) ? Est-ce le système capitaliste de la propriété qui le perpétue bien après la Révolution française ? Ou bien est-ce cette politique internationale moderne qui octroie aux états le droit de confisquer les biens des immigrants contemporains ? Il faudrait ajouter à cette série une extension du droit médiéval opérée par Walter Benjamin, pour définir l'histoire des « traditions des opprimés », qu'il évoque dans les thèses sur le concept d'histoire en 1940. Les opprimés dont il faut refaire les traditions sont caractérisés par le vol de l'héritage : les vaincus de l'histoire, dont les mondes sont menacés par la destruction et par l'oubli, sont ceux qui n'ont pas le droit d'héritage, qui ne participent pas au processus de la transmission. Benjamin, comme Proudhon et Malabou, entend extrapoler une prescription juridique précise sur une réalité d'ordre différent. Thèse VII : « Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission » (Benjamin 2000, 433).

Or, ces cadres de référence juridiques du testament sont tous des extensions du droit qui doivent être interrogées. Il ne suffit pas de dire que le testament a un sens juridique, il faut multiplier les repères historiques, et encore : varier la notion de droit qui s'y applique. Pour penser les rapports d'héritage qui marquent notre monde la mobilité de la focalisation est importante. On doit avoir la possibilité d'opérer non seulement avec la complexité des catégories, mais aussi avec la multiplicité des terrains et des perspectives. L'aphorisme de René Char est un instrument imprécis, cela va presque sans dire. Mais son appel contemporain est la preuve d'un besoin d'interrogation qui dépasse les cadres disciplinaires dont on dispose à présent pour parler de la mémoire et de l'oubli. Il est, au demeurant, le symptôme d'une insuffisance : plus on y recourt, moins les méthodes censées décrire les processus de transmission qui affectent nos cultures s'avèrent efficaces.

2. Les archives photographiques : un héritage sans testament ?

En travaillant sur un imaginaire de l'héritage dans la culture roumaine marqué par la négativité (Marin & Tudurachi 2023) nous nous sommes demandé ce que pouvait nous apporter cette épistémologie contemporaine de l'héritage sans testament, qui s'élaborait dans les cadres historiques et théoriques de la culture française. L'idée était de comprendre les particularités d'une culture décrite souvent comme « mineure » et « plaintive » dont la modernité aspirait cependant, en chacun de ses moments de réinvention, à construire des rapports non-passifs avec les deuils collectifs et les héritages sombres (guerres, dictatures, exterminations, exils, transitions, migrations, etc.).

C'est ainsi que les lectures critiques contemporaines de l'aphorisme de René Char ont ouvert pour nous un horizon réflexif d'une productivité extraordinaire. D'une part, elles nous ont encouragés à chercher dans l'histoire de la culture roumaine des gestes ou des figures témoignant d'un rapport émancipé au passé. D'autre part, elles nous ont incités à mobiliser l'image pour penser l'héritage dans une dynamique à double sens : historique – afin d'étudier la configuration temporelle de l'héritage –, et sensible – afin d'examiner le dispositif affectif de l'héritage. Plus encore, elles nous ont incités à nous demander ce que pouvait restituer l'aphorisme de René Char dans l'exercice interprétatif, si l'on tentait d'opérer avec lui non seulement pour nommer et examiner un corpus littéraire (comme le faisait Dominique Viart et Laurent Demanze avec le récit de filiation), mais aussi pour explorer un corpus de pratiques artistiques contemporaines qualifiées d'« archivistiques » (Foster 2021), l'idée étant de multiplier, voire de complexifier, les perspectives d'approche, pour ajouter aux catégories d'« histoire » et de « mémoire », fort usitées lorsqu'on s'est mis à expliquer ce qui se joue dans ces arts « archivistiques » qui exercent sur la pensée et la sensibilité contemporaines un attrait irrésistible (Avram & Oancea 2021), les catégories d'« héritage » et de « transmission », bien plus rarement valorisées dans les discours interprétatifs portant sur ces arts.

C'est ainsi que nous allons présenter en ce qui suit plusieurs projets d'artistes où le matériel archivistique retravaillé par les artistes est principalement visuel (des images photographiques). Ce sont des œuvres qui abordent, chacune à sa manière, la même question : que faisons-nous en Roumanie, et plus largement en Europe de l'Est, de ce que le communisme nous a laissé en héritage ? Que faisons-nous d'un héritage du passé dont on n'a pas reçu le mode d'emploi, dont on n'a pas voulu, et qui, par cette mise à distance, vient hanter notre présent ? Que faisons-nous, plus largement, de nos héritages sombres, difficiles et problématiques, que nous avons encore du mal à accepter et encore plus mal à gérer ?

Premier exemple : En 2017, Miklósi Dénes expose à la Fondation Art Encounters de Timișoara, un grand panneau photographique à double face, intitulé *Noi am văzut* [Nous avons vu] (Dénes 2017). Il est entièrement composé d'images d'archive issues d'un fonds photographique riche de plus de 30000 clichés, conservé actuellement à Cluj, au centre de recherche média de l'Association culturelle Minerva[2]. Ces images, prises à l'époque communiste, sur plusieurs décennies (1960-1990), par les photographes des journaux quotidiens *Igazság* et *Făclia*, sont des photographies de presse illustrant la propagande communiste à l'œuvre dans différents domaines professionnels (l'industrie, l'agriculture, la culture, l'éducation). Lors du processus de numérisation des négatifs, on a découvert des segments de pellicule contenant des images qui évoquent un tout autre espace de vie, soustrait à la manipulation politique : le privé, avec l'intérieur des maisons ou les membres de la famille. De tout ce matériel d'archive, où les petites histoires individuelles se mêlent à la grande histoire officielle, l'artiste a fait ses choix, décidant d'imprimer les images sur le recto et le verso du papier-panneau. Il en résulte un montage d'images superposées et inséparables, qui n'est pas sans rappeler le double discours de l'époque, avec ses clivages et ses interférences.

Miklósi Dénes n'est pas le seul artiste à travailler sur ce fonds photographique. Plusieurs artistes et chercheurs s'y intéressent depuis une dizaine d'année, le but étant de le rendre visible par des interventions lentes, tantôt individuelles, tantôt collectives, tantôt documentaires, tantôt créatifs, et de l'inscrire dans les débats publics qui portent au présent sur la réévaluation critique

[2] Entièrement numérisé, ce fonds d'archive peut être consulté en ligne : https://www.photoarchive.minerva.org.ro/.

du passé récent[3]. Il s'agit, autrement dit, de faire de l'Archive Minerva un objet d'héritage à éclairer sous un nouvel angle.

Vouée à l'invisible et à l'oubli à cause de son assimilation à la propagande communiste, cette archive se singularise d'abord par le hasard de sa survie : « des héritages semblables ont été perdus ou gisent dans latence »[4]. On comprend alors que toute intervention sur ce matériel d'archive est un geste chargé dès le départ d'une double responsabilité, pour le moins : d'une part, constituer et mettre au travail des héritages dont on n'a pas vraiment conscience, en les recomposant à l'aide de l'imagination historique, anthropologique et artistique en vue de répondre aux appels du présent ; d'autre part, construire une mémoire collective là où la culture de la mémoire fait défaut.

Deuxième exemple : Un autre grand panneau, composé à partir d'images photographiques d'identité datant de l'époque communiste, et toujours selon un principe de montage, est proposé par Andrei Nacu dans *Portrait de groupe*, un collage digital créé en 2023 (Nacu 2023). Ici, le fonds d'archive réinvesti par l'imagination artistique n'est ni donné, ni institutionnalisé, mais constitué par l'artiste au fil du temps, grâce à un travail de collecte qui a fait de lui un vrai « chiffonnier du passé ». La question posée à travers ce *Portrait de groupe* est celle de l'identité collective. Elle s'adresse principalement comme critique de la société individualiste du présent, mais cette critique est formulée avec le matériel d'une époque où l'idée de collectif et de collectivité servait à la fois d'instrument idéologique pour consolider le pouvoir et de modalité pratique pour organiser la société. Promouvoir le collectif au détriment de l'individualisme occupait, on le sait, une place centrale dans les discours idéologiques du Parti communiste roumain, ainsi que dans la construction effective de la société socialiste.

Les visages des anonymes qui nous regardent de manière insistante droit dans les yeux depuis ce panneau saisissant nous posent pourtant une autre question, plus subtile et encore plus critique : que faites-vous, nos héritiers, avec l'idée de commun qu'on vous a laissé en héritage ? Comment la réhabilitez-vous ou la rejouez-vous pour répondre aux désirs, aux urgences ou aux inquiétudes de votre propre présent ? C'est dire que *Portrait de groupe*, avec d'autres projets artistiques d'Andrei Nacu (Nacu 2016a, Nacu 2016b, Nacu 2018) qui participent au processus contemporain de réévaluation critique du passé récent et qui explorent tous le rapport entre l'album de famille et la mémoire du communisme – pour s'engager dans une réflexion visuelle sur les transmissions difficiles ou problématiques – reposent aussi la question ce qu'on hérite, comment on hérite, ce qu'on fait de ces héritages où l'histoire familiale et l'histoire nationale vont d'un même pas.

Troisième exemple : Une installation photographique intitulée *Structures reconnues à nouveau : Modèles* a été créée en 2016 par Mihai et Horațiu Șovăială à partir d'albums de diapositives à usage didactique et éducatif – notamment l'apprentissage des langues étrangères – datant des années 1970 et provenant du studio cinématographique Animafilm de Bucarest (Șovăială 2016). Ces albums de diapositives ont été retrouvés par les deux artistes dans des marchés aux puces ou des librairies d'occasion. L'interrogation centrale de cette œuvre porte sur l'identité et le devenir des enfants figurant sur ces diapositives : à l'époque, ils avaient été transformés en modèles

[3] Voir en ce sens, l'exposition collective *Objects in the Mirror Are Closer Than They Appear* (Răzvan Anton / Bolcsó Bálint / Claudiu Cobilanschi / Kedves Csanád / Miklósi Dénes / Miklós Szilárd / Iulia Toma), Galerie Eastwards Prospectus, Bucarest, 7-28 juillet 2018, https://www.gaepgallery.com/exhibition/objects-in-the-mirror-are-closer-than-they-appear/#scroll_about.

[4] C'est ce que l'historien Zoltán Tibori Szabó précise dans la notice de présentation de l'Archive Minerva, dans *Arhiva de fotografie de presă Minerva Cluj*, https://www.photoarchive.minerva.org.ro/Ro/despre-proiect.

de conduite positive ou négative, au service de l'idéologie du régime communiste. Privés du droit à leur propre image, ces enfants sont imaginés à l'âge adulte par les deux artistes, qui les réinscrivent dans le présent en tant qu'individus réels. Ils leur donnent ainsi une nouvelle existence, en les représentant dans des scènes du quotidien, loin de l'anonymat et du mythe idéologique. Le scénario historique se prête alors à une multiplicité d'interprétations, variant selon la subjectivité de celui qui pose son regard sur lui. Mais, à travers cette installation photographique, les deux artistes semblent également proposer une autre manière de penser la transmission intergénérationnelle, marquée par des parcours syncopés et des figures de prédécesseurs mystérieux. En effet, aucune archive ni aucun registre n'a conservé la trace du travail de production de ce genre d'images, aujourd'hui inusitées mais réutilisées par les artistes pour interroger, sous un nouvel angle, le rapport que nous entretenons avec le passé.

Quatrième exemple : L'un des premiers projets d'intervention artistique de Bogdan Mateiaș dans l'espace public date de 2008 et s'intitule *Nos souvenirs / notre espace* (Mateiaș 2008). Au bout d'une recherche complexe sur le destin de la Fabrique de sucre de Babadag (Tulcea), tombée en ruine après la chute du communisme, l'artiste convertit temporairement (plus précisément, pour une journée) ce site industriel désaffecté et abandonné en un environnement média. Il fait de ces vestiges de la grandiose économie communiste un écran-support sur lequel il projette des photographies d'archives récupérées auprès des membres de la communauté de Babadag, ainsi que des collages qu'il réalise lui-même. Son geste artistique invite ainsi à une réflexion sur les héritages sombres du passé, vécus au présent sur le mode de la hantise.

Cinquième exemple : Toujours une archive photographique, contenant 26 rouleaux de film développés, a été découvert à Cluj, à Oser – le fameux marché aux puces de la ville –, par l'artiste interdisciplinaire Oana Hodade. À partir de ces images « trouvées » par hasard, elle a imaginé un triple travail créatif : une exposition multimédia présentant une sélection de 50 photographies issues de l'archive (Hodade 2017), un livre d'artiste (Hodade 2021a), qui combine texte et image pour réfléchir sur la notion de paternité, et une pièce de théâtre centrée sur la notion de famille, qui connaîtra par la suite plusieurs mises en scène, y compris sous la forme d'un spectacle-lecture (Hodade 2021b). Ce triple projet, Oana Hodade décide de l'intituler de manière générique *Les Stucks*, un nom qu'elle attribue par convention artistique à la famille qui apparaît sur les pellicules photographiques trouvées. Toute tentative d'identification – Qui sont ces gens ? Où sont-ils maintenant ? Sont-ils encore vivants ? Où ces photos ont-elles été prises ? – perd ici tout son sens, l'enjeu étant de composer avec ce que les images disent d'elles-mêmes, par elles-mêmes. L'artiste imagine alors, d'un bout à l'autre, l'histoire de cette famille qui, selon tous les indices, a vécu sous le communisme. *Les Stucks* hantent dès lors l'esprit de l'artiste, qui devient en quelque sorte leur héritière « illégitime » – mais une héritière pleinement responsable, cherchant à faire vivre, tout en la réinventant, une mémoire familiale qu'elle s'approprie comme un héritage.

Qu'est-ce qui tient donc ensemble ces différentes manières d'utiliser des images d'archives et des archives d'images, de composer avec les vestiges visuels, les traces ou les restes d'un passé dont l'héritage n'est pas toujours constitué, et encore moins réglé, marqué comme il est par le sceau du silence, du secret, du lacunaire, de l'anonymat, voire de l'indéterminé ? Un héritage sans testament, pourrait-on dire, car il n'est pas difficile de reconnaître dans ces démarches artistiques, aussi différentes soient-elles, des gestes critiques qui leur confèrent une certaine parenté et qui posent, de manière subtile mais insistante, la question des transmissions non prescriptives. Elles s'interrogent sur ce qui se transmet *malgré tout*, sans que cette transmission soit réglée par des conventions ou des codes juridiques (familiaux comme culturels).

De quoi sont faits les gestes critiques de ces artistes contemporains ? Ils sont tout d'abord faits de curiosité archéologique, car tous ces artistes composent avec des images qui n'ont pas été

créées par eux-mêmes, mais « trouvées » en fouillant dans les boîtes poussiéreuses des brocanteurs et des bouquinistes, puis « collectées » et « sélectionnées » par un souci d'archivage et de montage-remontage pour rendre visible et mieux comprendre ce qui, d'un passé douloureux et honteux, a été enfui ou oublié. Les archives incarnent donc pour eux une source de l'héritage.

Leurs gestes critiques sont aussi faits de force imaginative, car ce sont des artistes qui composent avec les désirs, les urgences et les inquiétudes du présent. En explorant les archives, ils *produisent* du passé autant qu'ils en restituent, désignent des parcours inédits de transmission, inventent de nouveaux objets d'héritage et établissent de nouveaux rapports à (la question de) l'héritage. Mais surtout, leurs gestes critiques sont traversés par une responsabilité éthique et politique, car ils ne cessent de questionner la légitimité de leurs démarches artistiques. Tout se passe ici comme si vouloir assumer un héritage qui ne leur a pas été transmis de manière directe, de père en fils comme on dit, qui ne leur a pas été donné, mais constitué et approprié par eux-mêmes, les obligeait à négocier en permanence la scène, les conditions et les fins (au double sens du mot) de l'héritage.

C'est dire que dans chacune de ces pratiques artistiques se joue une tension, voire un conflit, entre le désir de fouiller les archives et le risque de s'y perdre, entre la décision d'hériter et le devoir d'imaginer, car c'est bien l'image qui conduit ici à complexifier le scénario de l'héritage sans testament dont parle l'épistémologie contemporaine de la transmission, et à renouveler profondément sa stylistique.

REFERENCES

Agamben, Giorgio. 2019. *Nymphes* [2007], trad. fr. Daniel Loayza. Paris, Presses Universitaires de France.

Arendt, Hannah. 1972. « Préface : La brèche entre le passé et le futur ». In Eadem, *La crise de la culture* [1954], trad. fr. dir. Patrick Lévy, 11-27. Paris, Gallimard « Folio ».

Arendt, Hannah. 2013. « La tradition révolutionnaire et son trésor perdu ». In Eadem, *De la révolution* [1963], trad. fr. Marie Berrane (colab. Johan-Frédérik Hel-Guedj), 329-430. Paris, Gallimard « Folio ».

Arnauld, Véronique. 2017. *Notre héritage n'est précédé d'aucun testament*. Mulhouse, Médiapop Editions.

Avram, Horea ; Oancea, Raluca (dir.), *Memorie, arhive și baze de date / Memory, Archives, Database* (Revista Arta 50-51), 4-57. Bucarest, Uniunea Artiștilor Plastici din România.

Benjamin, Walter. 2000. « Sur le concept d'histoire » [1940]. In Eadem, *Œuvres III*, trad. fr. Maurice de Gandillac, rev. Pierre Rusch, 425-443. Paris, Gallimard « Folio ».

Char, René. 1983. *Œuvres complètes*, introd. Jean Roudaut. Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade ».

Demanze, Laurent. 2008. *Encres orphélines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris, José Corti.

Demanze, Laurent. 2009. « Un héritage sans testament ». In Béatrice Jongy, Annette Keilhauer (dir.), *Transmission/ Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, 227-236. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal « Littératures ».

Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris, Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2017. « 'La vie est à nous'. Hériter, espérer, sortir de soi ». In Jean Birnbaum (dir.), *Hériter, et après ?*, 11-27. Paris, Gallimard « Folio ».

Didi-Huberman, Georges. 2019. « Comment hériter d'un courage ? ». In Eadem *Désirer, désobéir. Ce qui nous soulève, 1*, 381-401. Paris, Minuit.

Foster, Hal. 2021. « Une pulsion d'archive » [2004], trad. fr. Éléonore Devevey. In Vincent Debaene, Éléonore Devevey, Nathalie Piégay (dir.), *Archiver / Créer (1980-2020)*, 211-235. Genève, Droz.

Hartog, François. 2012. « Ordres du temps, régimes d'historicité ». In Eadem, *Régimes de l'historicité* [2003], 19-42 (et notamment 23-24). Paris, Seuil « Points ».

Hartog, François. 2021. « La transmission : René Char et Jules Michelet ». In Eadem, *Confrontations avec l'histoire*, 127-139. Paris, Gallimard « Folio ».

Hodade, Oana. 2017. *Untitled*. Photographies trouvées, miroirs, son et texte. Galerie Domino, Fabrica de

Pensule, Cluj. https://oanahodade.com/portfolio/untitled-2/.
Hodade, Oana. 2021a. Oana Hodade, *The Life and Death of Janus Stuck / Viața și moartea lui Janus Stuck*. Auto-publication, tirage limité à 40 exemplaires. https://oanahodade.com/portfolio/the-life-and-death-of-janus-stuck/.
Oana Hodade. 2021b. *Scenes from the Life of the Family Stuck*. Pièce de théâtre. https://oanahodade.com/portfolio/scenes-from-the-life-of-the-family-stuck-2/.
Malabou, Catherine. 2024. *Il n'y a pas eu de Révolution. Réflexions anarchistes sur la propriété et la condition servile en France*. Paris, Payot & Rivages.
Marin, Laura ; Tudurachi, Adrian (dir.). 2023. *Filiation endeuillée. Figures, styles, politiques de l'héritage dans la culture roumaine* (Romània Orientale 36). Rome, Sapienza Università Editrice.
Mateiaș, Bogdan. 2008. *Our Memories / Our Space*. Environnement média, Babadag, Roumanie. https:// bogdanmateias.blogspot.com/search/label/Media%20environment.
Miklósi, Dénes. 2017. *Noi am văzut [We've seen]*. Impression recto verso à jet d'encre, 236 x 430 cm. https://www.artsy.net/artwork/denes-miklosi-noi-am-vazut-weve-seen.
Nacu, Andrei. 2016a. *In the Forsaken Garden Time is a Thief*. Vidéo digitale, 8 minutes. https://www.andrei nacu.ro/index.php/project/l—video/.
Nacu, Andrei. 201b. *Sets, Subsets, Families*. Archives de photographies de famille organisées selon un principe taxinomique. https://www.photographyinflux.ro/proiect-andrei-nacu/.
Nacu, Andrei. 2018. *Fotodermatoglyphics*. 3 panneaux avec des photographies de famille trouvées (où les fissures présentes dans la matérialité de l'image imprimée sont utilisées comme principe structurant), 90 x 120 cm. https://www.andreinacu.ro/index.php/project/-fotodermatoglyphics/.
Nacu, Andrei. 2023. *Group portrait (constituting collective subjectivity)*. Tirage d'archive sur papier Hahnemühle (collage digital réalisé à partir de photographies d'identité de la Roumanie socialiste), 200 x 125 cm. https://www.andreinacu.ro/index.php/-group-portrait/
Sfez, Gérard. 2022. « Conversation critique nº 1.2 ». In *Mouvement Transitions*, 5 novembre 2022, https:// mtransitions.hypotheses.org/1194.
Șovăială, Mihai ; Șovăială, Horațiu. 2016. *Reacknowledge Structures: Models*, Installation photographique qui réinterprète des diapositives éducatives des années 1970. https://mihaisovaiala.ro/reacknowledge-structuresmodels/.
Viart, Dominique. 2008. « Récits de filiation ». In Dominique Viart, Bruno Vercier (dir.), *La Littérature française au présent* [2005], 79-101. Paris, Bordas.

LAURA MARIN • is a lecturer at the University of Bucharest. She is engaged in an interdisciplinary dialogue between literary studies, critical theory, arts and visual studies. Her current research focuses on the reactivation of visual archives in contemporary creative practices (particularly in textual and visual arts), in relation to family memory and cultural heritage. Her most recent book, "Filiation endeuillée: figures, styles, politiques de l'héritage dans la culture roumaine" (*Romània orientale* 36, 2023), co-edited with Adrian Tudurachi, offers a critical reflection on the dynamics of inheritance in the Romanian culture.

E-MAIL • laura.marin@litere.unibuc.ro

ADRIAN TUDURACHI • is a researcher at the Sextil Pușcariu Institute of Linguistics and Literary History of the Romanian Academy and member of the Center for Modern Philology at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. A specialist in Romanian literature, he is particularly interested in issues relating to literary politics and the ethical commitment of literary reflection. He recently co-edited, with Laura Marin, the special issue "Filiation endeuillée: figures, styles, politiques de l'héritage dans la culture roumaine" (*Romània orientale* 36, 2023) and, with Ioana Bot, "Les objets de la philologie: temps, imagination, fiction" (*Romanica Cracoviensia*, 3(23), 2023).

E-MAIL • adrian.tudurachi@acad-cj.ro