



« HÉRITIERS EN MAL D'ANCÊTRES ». L'ART DES ARCHIVES ET LE RÉCIT DE FILIATION

Laura Marin

Abstract – This article proposes an analysis of several photo projects by visual artist Andrei Nacu, who works with photography, the family album, and the family archive to rework experiences from the past. Simultaneously, it reflects on the interactions between image, history, and memory. The analysis employs the vocabulary of filiation, transmission, and inheritance commonly used in the humanities and the social sciences to understand contemporary ways of mourning related to catastrophes of the 20th century.

Keywords: Archival Art, Family Album, Filiation Narrative, Heritage without Testament, Andrei Nacu

L'utilisation de la photographie et des archives photographiques par les artistes roumains de la période postcommuniste occupe une place importante dans les débats culturels et académiques du présent. D'une part, l'intérêt porte sur la prolifération des pratiques artistiques archivistiques depuis les années '90, sur leur diversité, leur évolution, leurs particularités et leurs enjeux. D'autre part, il s'attache à la dimension critique, performative et politique de ce nouveau genre visuel, l'art des archives, qui vise à se constituer en une véritable alternative à l'histoire et à la mémoire officielle. En effet, dans un chapitre décisif d'un ouvrage qui fait déjà référence, *Panorama postcomunismului în România* [Le panorama du postcommunisme en Roumanie], Raluca Oancea propose un exercice cartographique du phénomène et montre à quel point l'histoire et la mémoire, reconsidérées ou réinterprétées, restent les formes privilégiées du

rapport que les artistes archivistes roumains entretiennent avec le passé¹. Je me demande pourtant si ce rapport ne pouvait prendre d'autres formes aussi, concevables ou repérables à condition de changer de perspective d'approche et d'opérer dans l'analyse de cet art des archives avec un vocabulaire conceptuel distinct de celui qui s'est développé dans le sillage de Michel Foucault (et de l'usage qu'il fait du mot « archive » dans *L'archéologie du savoir*²), de Jacques Derrida (et de la notion qu'il travaille dans *Mal d'archive*³) ou de Hal Foster (et des idées qu'il avance dans *An Archival Impulse*⁴), vocabulaire trop usité d'ailleurs dans les milieux culturels et académiques roumains. Quels concepts donc pour cet art des archives qui travaille avec l'image photographique pour réélaborer des expériences du passé et pour réfléchir d'un même coup sur les rapports qui s'établissent entre image, histoire et mémoire ?

J'avance cette question en pensant non seulement aux mots de Gabriel Ferreira Zacarias qui fait du rôle des archives dans l'art contemporain un sujet à débattre dans toutes ses nuances⁵, mais aussi à quelques projets photographiques d'artistes roumains contemporains qui mobilisent dans leur travail créatif la photographie, l'album et l'archive de famille, comme *Old People Feel the Weather in their Bones* (2016) de Iosif Király, par exemple, ou encore *In the Forsaken Garden Time is a Thief* (2016), *The side of the looking glass* (2016), *Encircled by the Motherland* (2017), *Fotodermatoglyphics* (2018) ou *Looking beyond the family album* (2023) de Andrei Nacu. Ce sont des projets photographiques qui m'encouragent, ne serait-ce que par leur recours insistant au thème de la famille à l'épreuve de l'histoire et de la mémoire, de reposer la question d'une conceptualisation appropriée pour rendre compte de la dimension plus empirique (et cependant plus expérimentale) de cet art des archives qui fait de la photographie, de l'album et de l'archive de famille un matériau artistique et une manière de réévaluer le passé à la fois.

Le vocabulaire conceptuel que je voudrais mettre ici au travail s'accorde précisément avec ce choix thématique. La question de la famille, ainsi que celle de la filiation, de la transmission, de l'héritage, qui dérive, au fond, d'une approche de la famille par les catégories de l'histoire et de la mémoire, préoccupe de près la pensée et la sensibilité contemporaines. Du côté des études littéraires, dans le sillage de Dominique Viart qui propose d'appeler « récit de filiation » une catégorie narrative qui se développe à partir des années '80 pour « accueillir des

problématiques liées aux circonstances historiques particulières de [la] fin du XX^e siècle : celles de l'héritage, de la transmission ou de leur déficit, celle de l'enquête en amont tournée, à cause de ce même déficit, vers l'existence silencieuse des générations antérieures »⁶, s'ouvre tout un champ de recherche qui explore un imaginaire généalogique travaillé, pour le dire ainsi, par les catégories du négatif (la filiation et ses ruptures, la transmission et ses malaises, l'héritage et ses dysfonctionnements)⁷. Du côté des études visuelles, la démarche archéologique adoptée par Georges Didi-Huberman pour interroger la construction du savoir porté sur les images, intègre tout un vocabulaire de la famille et de la parenté qui ajoute une composante généalogique à son travail – ce qui nous permet de mieux saisir les voies par lesquelles un savoir peut se transmettre dans la discipline historique qui a fait des images son objet privilégié d'étude (par filiation directe, continue, mais aussi par filiation traversière, discontinue, par ruptures et chaînons manquant entre les générations)⁸. Plus généralement, dans les sciences humaines et sociales contemporaines, plusieurs chercheurs et chercheuses ont publié ces dernières années des ouvrages qui retracent, dans la logique des récits de filiation et de la recherche généalogique, l'histoire de leurs propres familles au cours du XX^e siècle⁹.

Dans toutes ces approches, la photographie, l'album et l'archive de famille sont des éléments indispensables à l'enquête sur l'ascendance généalogique. « Tour à tour indice d'une crise de la tradition et désir endeuillé d'une transmission perdue », la photographie, note Laurent Demanze dans une étude qui réinvestit son travail sur les encres orphelines,

est emblématique de l'attitude du monde contemporain envers son héritage, désirant ardemment une transmission, qu'il contribue pourtant à disloquer : c'est une transmission malheureuse qui se vit sous le signe de la perte, comme si dans l'alchimie photographique c'était le négatif même qui se transmettait¹⁰.

Voici donc la raison pour laquelle ce vocabulaire contemporain de la filiation, de la transmission et de l'héritage me semble particulièrement fécond pour une recherche qui vise à étudier sous un nouvel angle les rapports que les artistes archivistes entretiennent avec le passé. On comprend vite que ce passé, loin d'être serein et facilement déchiffrable, pose des problèmes, inquiète, tourmente, met en déroute.

Catastrophique le plus souvent, sombre, fantomatique, traumatique, voire « honteux »¹¹, il demande – c’est en tout cas mon hypothèse –, à être assumé non seulement depuis la position de l’historien, de l’anthropologue ou du sociologue, mais aussi, et peut-être surtout, depuis la position de l’héritier.

Je voudrais alors tenter, dans ces cadres conceptuels, une analyse du travail photographique que l’artiste visuel Andrei Nacu développe depuis une dizaine d’années, en concentrant mon analyse sur un corpus de projets archivistiques où il fait de la photographie et de l’album de famille un instrument sensible et cependant critique pour repenser le rapport au passé depuis la position de l’héritier.

La photographie de famille à l’épreuve du récit de filiation

L’intérêt de Andrei Nacu pour la photographie documentaire et le photojournalisme le conduit d’abord à enquêter sa propre famille, examinant la vie et la relation de ses parents face aux tumultes de la grande histoire (la dictature communiste de l’après-guerre, ses métamorphoses et son effondrement en 1989, la difficile transition vers les structures démocratiques qui a suivi). Il compose avec des mots et des images une narration qui adopte un ton à la fois autobiographique et documentaire, et prend la forme d’un album inédit de photographies de famille dont la temporalité brouille l’ordre chronologique des événements. Intitulé *In the Forsaken Garden Time is a Thief*¹², ce travail, qui reprend métaphoriquement dans son titre les paroles d’une chanson composée dans les années ‘70 par le musicien britannique Peter Hammill, est exposé lors de la première édition du Festival international de photographie documentaire *In/Out Transylvania Photo Festival* (Cluj-Napoca, 26 octobre – 7 novembre 2016). L’expérience accumulée pendant l’enquête photographique sur les figures parentales, le conduit à collectionner des photographies de famille de la Roumanie communiste, dans l’idée de constituer une archive visuelle plus ample et plus complexe qui lui permette de mieux comprendre le climat socio-politique de l’époque que ses parents avaient vécue, ainsi que d’analyser la représentation photographique de la famille et de la vie quotidienne, avec ce qu’elle a de spécifique et d’inattendu, à cette époque-là. Sa démarche archivistique, de même que les différentes formes artistiques

qu'il conçoit pour exposer son archive, et pour la rendre ainsi à la communauté, s'inscrivent – Andrei Nacu ne cesse de le répéter dans ses interventions publiques – dans un processus de réévaluation critique du passé. *Sets, Subsets, Families*, projet qui date de 2017, *Encircled by the Motherland*, qui date de la même année, ou *Fotodermatoglyphics*, créé une année plus tard, en témoigne¹³. Mais il faudrait aussitôt ajouter que cette archive d'artiste se constitue aussi comme un héritage du passé – héritage moins habituel, puisqu'il n'a pas été donné ni transmis tel quel, mais créé par l'artiste à partir des documents visuels qu'il accumule au fil du temps : les myriades de photographies de famille de la Roumanie communiste qu'il est allé chercher auprès des brocanteurs, des vendeurs des marchés aux puces, voire de ses amis, pour produire une archive mouvante, et même émouvante, qui interpelle à plus d'un titre. Et c'est à nous, ses explorateurs, de comprendre en vue de quelle urgence du présent et de quel désir.

Bien que la photographie et l'album de famille soient des éléments centraux dans la démarche archivistique de Andrei Nacu, ses projets, appelés par ailleurs « post-photographiques », ont retenu l'attention des historiens de l'art et des universitaires surtout pour leur efficacité critique et leur dimension politique. Cristian Nae note la préoccupation constante de Andrei Nacu pour l'analyse critique de l'archive et s'intéresse à son travail dans une perspective plus large qui met en lumière les processus de transformation artistique et de reconstruction subjective de la notion d'archive dans l'art contemporain roumain¹⁴. Je pense pourtant qu'on peut aller plus loin, et formuler l'hypothèse que Andrei Nacu travaille avec la photographie et l'album de famille non seulement pour faire de son art des archives un outil critique à l'égard d'une histoire et d'une mémoire officielle, mais aussi pour interroger, de manière plus libre et cependant fort responsable, l'héritage communiste, un héritage difficile et douloureux, dont on ne sait toujours pas très bien quoi en faire, et qui dépasse les cadres de la famille. Il est d'ailleurs connu que la société contemporaine se confronte encore aujourd'hui – et ceci au niveau global, non seulement régional ou local – avec des difficultés concernant la gestion des héritages sombres, compliqués, contestés (guerres, colonisations, dictatures, camps d'extermination, changements brutaux de régime politique, exils, migrations, désastres nucléaires, etc.), appelés dans le monde anglophone du nom de « dark heritage »¹⁵.

À regarder de plus près les différents projets archivistiques où Andrei Nacu mobilise la photographie et l'album de famille, il m'a semblé que d'un projet à l'autre il avançait non seulement dans la construction d'un rapport critique au passé mais aussi dans un travail de déconstruction d'un certain principe passif de l'héritage, qui nous fait souvent dire qu'on ne choisit pas nos héritages. La position depuis laquelle il assume le passé est, à mes yeux, celle d'un héritier actif et émancipé. Un héritier qui n'est pas toujours condamné à porter le poids du passé, qui choisit d'en jouer sans ignorer ni sous-estimer les désastres, les tragédies et les deuils de ce passé, mais bien déterminé à les surmonter. Un héritier qui associe l'idée d'héritage avec l'idée de liberté et de décision, et non seulement de contrainte et de dette¹⁶. Un héritier enfin qui agit dans une logique de la réparation et de la résilience, et invente de nouveaux gestes d'hériter.

In the Forsaken Garden Time is a Thief (2016), projet qui s'attache à penser le lien entre la mémoire personnelle et l'histoire sociale à travers la création d'un album inédit de photographies de famille, se présente comme une enquête de longue haleine sur les figures généalogiques du père et de la mère. Préoccupé par une question identitaire (qui il est, d'où il vient, ce qu'on lui a transmis, ce dont il hérite), Andrei Nacu raconte ici à travers un montage d'images la vie mouvementée de ses parents, dans leurs efforts incessants de faire face aux bouleversements socio-politiques que la Roumanie avait connue dans sa longue et difficile transition d'un régime dictatorial à un régime démocratique. Des photographies en couleur prises par l'artiste entre 2008 et 2014, où on voit ses parents dans la dynamique de leur vie quotidienne (à la cuisine en train de préparer le repas ou à table, au repos ou au réveil, sur le point de se disputer ou de danser, en s'embrassant ou en lisant, dans le silence ou dans la parole, dans la lumière sombre ou le décor sobre de leur lieu de vie), sont mises ici en contact avec des photographies en noir et blanc récupérées par l'artiste de l'archive familiale, où on voit ses parents dans ce qu'ils allaient devenir (jeunes écoliers, jeunes mariés, parents de deux enfants etc.). La disposition des images ne suit pas l'ordre chronologique des événements fixés par la pellicule photographique, et nos regards de spectateurs vacillent constamment entre présent et passé à la recherche d'une histoire qui, bien que particulière, se départicularise au maximum, car voici ce qui est dit dans la notice explicative qui accompagne, en guise de légende, le projet photographique de l'artiste :

In the Forsaken Garden Time is a Thief is a subtle insight into a couple's daily life in contemporary Romania. In examining their struggle to absorb and cope with some of the traumatic political and social shifts of the last 50 years their relationship becomes an analogy for the disillusionment and dissatisfaction that marked these decades. The context, the environment that my parents are in and the history that they have been subjected to is really important and the challenge was to tell that story that is simultaneously personal but also general in relation with the social and political context¹⁷.

Cette narration en images me fait penser à un « récit de filiation ». Dominique Viart, à qui on doit cette formule, et la notion qui se développe dans ses cadres, note que le récit de filiation est un « substitut de l'autobiographie », car ce à quoi on a affaire ici n'est pas vraiment un récit de soi, mais de l'autre, « le père, la mère, ou tel aïeul », qui fonctionne cependant comme « *le détour nécessaire pour parvenir à soi*, pour se comprendre dans cet héritage »¹⁸. Survolant un grand corpus de la littérature française contemporaine¹⁹, il dresse tout un inventaire des traits distinctifs du récits de filiation, dont je retiens ici la forme de l'enquête (sur l'ascendance généalogique), la proximité avec la *microstoria*, la dimension historique et sociologique (de la fouille familiale), l'éthique de la restitution (qui n'est ni remémoration, ni commémoration, mais « travail » de mémoire)²⁰. Mais ces traits distinctifs pourraient fonctionner aussi comme tout autant de « critères d'identification », ce qui nous permettrait non seulement de mesurer le pouvoir paradigmatique et la flexibilité générique du récit de filiation, mais aussi de tester l'efficacité opérationnelle de cette notion. On reconnaît sans trop de difficultés, le format vidéo digitale aidant, l'appareusement du projet photographique de Andrei Nacu à un récit de filiation, bien qu'ici ce n'est pas d'un objet littéraire qu'il s'agisse, mais d'un objet visuel, voire intermédiaire. Et ce que Dominique Viart remarque dans son analyse des textes littéraires vaut également pour les travaux archivistiques de Andrei Nacu : ils « montrent bien à quel point le sujet contemporain se sent redevable d'un héritage dont il n'a pas véritablement pris la mesure et qu'il s'obstine à évaluer, à comprendre, voire à creuser »²¹.

Devant les photographies de ses parents, Andrei Nacu sait, et il le montre à travers le choix des images, des cadrages, des ombres, des lumières, des alternances de la couleur et du noir et blanc, de l'assemblage

et du montage, que ses parents, et avec eux, toute une génération de pères et de mères « vaincue »²² par l'histoire, ont eu des rêves, des projets de vie et de travail, des désirs, des émotions, des espoirs, des déceptions, des pertes, des échecs. Il sait aussi qu'en tant que fils, il est l'héritier de tout cela. Et face à cet héritage, plus difficilement dicible et plus difficilement mesurable, il s'occupe à lui inventer une forme, à rendre visible ce qui reste « en souffrance » au fil du temps et se transforme en héritage. Il crée son propre album de famille, objet-livre et objet-image à la fois, qui ne suit nullement les règles de l'album de famille classique, composé le plus souvent de photographies prises dans des moments de joie et de fête, à l'occasion des célébrations et des réunions familiales de toutes sortes (mariages, anniversaires, vacances, etc.), et restituant une image idéalisée de l'institution familiale. Avec sa plongée dans l'histoire et l'ordinaire de la vie familiale, l'album créée par Andrei Nacu répond plutôt à ce que Dominique Viart, parlant du récit de filiation, appelle « éthique de la restitution » :

le récit de filiation s'oppose au « devoir de mémoire » en construisant sa propre *éthique de la restitution*, qui passe par l'adresse [...] et se dérobe à tous les rituels commémoratifs que les institutions tentent de mettre en œuvre au profit d'un discours de l'Histoire qui leur est propre. Au contraire, le récit de filiation s'impose un « *travail* » de mémoire : il cherche à établir voire à rétablir des vécus, des émotions, non à les sacraliser²³.

In the Forsaken Garden Time is a Thief m'apparaît alors non seulement comme le geste critique que fait un artiste pour comprendre son héritage familial et culturel, mais aussi comme une question posée à nos façons d'hériter et de travailler (avec) nos héritages. Avons-nous hérité d'un passé qui reste obscur ou inaccessible ? Interrogeons-le, afin de mieux le comprendre, de l'intégrer, de le réélaborer et de le partager. Bref, de l'assumer et de l'orienter vers un futur.

Des héritages sans testament

Dans la logique du récit de filiation pourrait s'inscrire aussi un autre projet réalisé par Andrei Nacu la même année, en 2016 : *The side of the looking glass*. Ici, un bout ancien de pellicule photographique détériorée, retravaillé et exposé comme impression giclée, est présenté par

L'artiste comme objet de transmission généalogique. L'image en noir et blanc qui fait penser à un ciel étoilé est accompagnée d'un texte censé nous orienter le regard, et précisant ceci :

An unexposed (black) frame from a 35mm, b&w negative that my father or grandfather shoot in the 80s. With time, because it was kept in improper conditions, the dust and scratches transformed the initial 'non-image' into a picture that resembles the universe or celestial objects in the night sky²⁴.

L'archive familiale a donc le pouvoir de se constituer en héritage. Elle peut être pensée comme héritage, donc au-delà de sa fonction première (conserver des documents pour la mémoire et connaissance historique). Son potentiel n'est alors pas seulement de mémoire et d'histoire, mais aussi d'héritage, puisqu'elle renvoie ici aux legs qu'une génération (celle du père ou celle du grand-père) laisse à une autre (celle du fils ou du petit-fils). Un héritage qui a subi pourtant des transformations (l'empreinte du temps et le remploi artistique), mais qui a pu ainsi se transmettre. Ce bout de pellicule photographique, héritage de famille, réinvesti pour être exposé et partagé, se montre ici d'une efficacité critique inouïe. Non seulement il intervient comme une réponse possible à la question « comment hériter du passé ? », mais il incite aussi à réfléchir, plus largement, sur les styles et les politiques de l'héritage que propose cet art des archives qui préoccupe tant la pensée et la sensibilité contemporaines.

Un autre projet photographique de Andrei Nacu, qui pourrait lui aussi être analysé dans la perspective du récit de filiation, est *Fotodermatoglyphics* (2018). Ici, il s'agit d'un ensemble de trois panneaux de 90 x 120 cm, entièrement composés d'un montage de photographies de famille « trouvées », qui se présente devant nous. Il me fait penser – à prendre en considération le principe structurant des panneaux – à une subtile réinterprétation de ce qu'on appelle couramment une « ligne généalogique », une « lignée » ou un « lignage ». Le texte qui accompagne l'ensemble est cette fois-ci plus elliptique, et se résume à énoncer la stratégie de travail : « (the cracks occurred in the materiality of the printed image are taken as a structuring principle) »²⁵. *Fotodermatoglyphics* met donc explicitement en jeu un imaginaire de la ligne : pliures, rayures, fissures, craquelures, coupures, fils de poussière, traces d'écriture,

taches jaunies, tout autant d'interventions dans la chair des images, ce qui font d'elles des choses temporelles et transmissibles. La ligne devient ici le critère qui organise l'archive. Sa tâche est de connecter des bribes disjointes du passé et de créer des relations « organiques » entre ces photographies de famille « trouvées » qui s'accommodent mal les unes aux autres si on prête attention à leur thématique, à leur typologie, à la temporalité de leur prise de vue.

On a appelé ces trois panneaux des « panneaux de la mémoire », en les rapprochant de « l'atlas warburgien de la mémoire »²⁶. Mais à les regarder dans la perspective du travail photographique de Andrei Nacu, on dirait plutôt des planches d'un album de famille. Un album inédit, ici aussi, car les photographies de famille dont il est composé n'appartiennent pas à la même famille. Elles nous donnent à voir des individus (hommes, femmes, enfants) apparemment ordonnés dans des séquences généalogiques sans que l'on sache pourtant qui ils sont, d'où ils viennent, ce qu'ils font, quelle vie ils ont vécu. Les photographies qui les représentent ont été tout simplement « trouvées », sans précisions supplémentaires. Abîmées par l'usage impropre et par la circulation aléatoire, elles se présentent à nous comme des fragments d'une époque révolue, comme l'héritage « sans testament »²⁷ d'un passé trouble qui réclame une analyse nuancée et une réflexion critique. Elles tiennent ici ensemble par une « pulsion d'archive »²⁸ et, je dirais aussi, par le désir de les inscrire ou de les reconnaître dans une lignée, dans un lignage, car une photographie n'est photographie de famille que si elle donne à voir « un schème sans lequel il n'y a pas de famille : le principe généalogique »²⁹.

Dans *Une brève histoire des lignes*, l'anthropologue anglais Tim Ingold, identifie une classe de lignes créées par « ruptures qui se forment à l'intérieur [...] des surfaces »³⁰. C'est le cas des craquelures qui font le principe structurant des panneaux de photographies de famille « trouvées » par Andrei Nacu. Chez Tim Ingold, cette classe de lignes inclut les coupures, les fissures et les pliures. À la différence des coupures qui peuvent être accidentelles, les fissures « résultent de la fracture des surfaces fragiles causée par une pression, une collusion, ou l'usure » et « forment généralement des zigzags »³¹. Les pliures apparaissent sur une surface malléable, qui se laisse plier sans se rompre³². Mais Ingold repère aussi une autre catégorie de lignes, qu'il appelle « les lignes

imaginaires ». Ce sont des lignes qui « n'ont pas d'équivalent physique dans le monde qui est représenté »³³, comme les lignes géométriques ou géodésiques, comme les lignes qui nous permettent de lier les astres sur la voûte céleste pour former les constellations, ou encore, comme les fils invisibles de toute filiation. Ingold appelle aussi ces lignes imaginaires, des « lignes fantômes »³⁴, tout en précisant qu'« on ne peut pas toujours déterminer avec certitude ce qui distingue une ligne réelle d'une ligne imaginaire, ou pour le dire autrement, un phénomène d'expérience d'une apparition »³⁵.

Je dirais que les craquelures qui font le principe structurant des panneaux de photographies de famille dans le triptyque de Andrei Nacu jouent aussi sur ce statut ambivalent de la ligne remarqué par Tim Ingold. Leur présence phénoménale les indique comme des lignes réelles (coupures, fissures, pliures du papier photographique). Leur présence fantomatique les indique comme des lignes imaginaires (schème, principe ou lien généalogique « retrouvé » lui aussi par le travail inventif de l'artiste). Réelles tout autant qu'imaginaires, ces lignes ne vont, dans la cartographie des panneaux, ni de haut en bas, donc d'un ancêtre fondateur à ses descendants, comme dans un roman généalogique, ni du présent au passé, comme dans le récit de filiation. Elles vont dans tous les sens, elles se dispersent au point d'envahir les panneaux à la manière dont les toiles d'araignée envahissent une maison familiale qui n'est plus habitée. Elles prennent le temps à rebours, suivent des trajets aléatoires, lient des vies – en fait, des vestiges de vie (les photographies de famille « trouvées ») – selon une logique qui n'est plus vraiment celle de la famille mais celle des « airs de famille »³⁶. Là où leur mode d'apparaître physique expose la chair blessée des images – des objets visuels en souffrance (mais quand même sauvés de l'évanouissement ultime, patrimonialisés et valorisés) –, leur mode d'apparaître fantomatique « expose » des filiations brisées, désarticulées, endeuillées (mais quand même restituées par un travail imaginatif). S'il est vrai que la photographie de famille « est la figuration plastique grâce à laquelle se construit l'expression visible d'une donnée invisible : l'être ensemble d'une généalogie »³⁷, le montage de photographies de famille pensé par Andrei Nacu dans *Fotodermatoglyphics* nous entretient, à sa façon singulière et sensible, de ces héritiers « en mal d'ancêtres »³⁸ que le récit de filiation contemporain ne cesse de mettre en scène.

On découvre alors que l'analyse critique de l'archive photographique prend chez Andrei Nacu la forme d'une étude innovative et complexe des filiations, lorsque le fil même du temps se prête à des torsions inédites. Étude des filiations lorsqu'un chaînon manque entre les générations – celle des ancêtres fantomatiques, mystérieux et inavouables qui peuplent ses panneaux de photographies de famille, et la sienne, qui travaille à rendre justice aux « vaincus », examinant d'un œil sensible et vigilant ce qu'ils ont pu laisser comme héritage.

- ¹ Raluca Oancea, *Fotografia și arhivele artistice în România postcomunistă, în Panorama postcomunismului în România*, dirigé par Liliana Corobca, Polirom, Iași 2022, pp. 795-839. Voir aussi le dossier thématique intitulé *Memorie, arhive și baze de date/ Memory, Archives, Database*, qu'elle a co-dirigé avec Horea Avram pour *Revista Arta*, 50-51, 2021, pp. 4-57.
- ² Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
- ³ Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995.
- ⁴ Hal Foster, *An Archival Impulse in October*, 110, automne 2004, pp. 3-22.
- ⁵ Gabriel Ferreira Zacarias, *Introduction : quel concept pour l'art des archives ?*, in *Marges*, 25, 2017. Texte disponible en ligne sur le site : <https://journals.openedition.org/marges/1308> [consulté le 10 octobre 2023].
- ⁶ Dominique Viart, *Fictions familiales versus récits de filiation. Pour une topographie de la famille en littérature*, in *Écritures contemporaines, Le roman contemporain de la famille*, dirigé par Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin, Lettres Modernes Minard, Paris, 12, 2015, p. 17. Voir également : Dominique Viart, *Filiations littéraires* in *Écritures contemporaines, États du roman contemporain* dirigé par Jan Baetens et Dominique Viart, Lettres Modernes Minard, Paris, 2, 1999, pp. 115-139 ; Dominique Viart, *Récits de filiation*, in *La littérature française au présent* [2005], dirigé par Dominique Viart et Bruno Vercier, Bordas, Paris 2008, pp. 79-101 ; Dominique Viart, *Le récit de filiation. « Éthique de la restitution » contre « devoir de mémoire » dans la littérature contemporaine*, in *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XX^e siècles)*, dirigé par Christian Chelebourg, David Mertens et Myriam Watthee-Delmotte, Presses universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve 2011. Texte disponible en ligne sur le site : <https://books.openedition.org/pucl/4197> [consulté le 15 septembre 2023].
- ⁷ Pour indiquer quelques repères : Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, José Corti, Paris 2008 ; Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, Classiques Garnier, Paris 2017 ; Guy Larroux, *Et moi avec eux. Le récit de filiation contemporain*, La Baconnière, Genève 2020.
- ⁸ Cf. notamment Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000 ; Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris 2002.
- ⁹ Je cite entre autres : Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*, Seuil, Paris 2012 ; Stéphane Audoin-Rouzeau, *Quelle histoire. Un récit de filiation, 1914-2014, suivi d'un texte inédit : Du côté des femmes*, Seuil, Paris 2015 ; Philippe Sands, *Retour à Lemberg* [2016], trad. fr. Astrid von Busekist, Albin Michel, Paris 2017 ; Nathalie Heinich, *Une histoire de France, Les Impressions nouvelles*, Bruxelles 2018 ; Audrey Célestine, *Une famille française. Des Antilles à Dunkerque en passant par l'Algérie*, Textuel, Paris 2018 ; Christine Détrez et Karine Bastide, *Nos mères. Huguette, Christiane et*

- tant d'autres, une histoire de l'émancipation féminine*, La Découverte, Paris 2020 ; François Noudelmann, *Les enfants de Cadillac*, Gallimard, Paris 2021 ; Camille Lefebvre, *À l'ombre de l'histoire des autres*, Éditions de l'EHESS, Paris 2022.
- ¹⁰ Laurent Demanze, *L'archive photographique : le symptôme et le fantôme*, in *Revue des Sciences humaines, Transmissions et filiations*, dirigé par Carine Trevisan et Crystel Pinçonat, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 301, 2011, p. 89.
- ¹¹ Horea Avram et Raluca Oancea notent dans leur introduction au dossier de la revue *Arta*, citant Cristian Nae, qu'il y a un lien entre la prolifération des pratiques artistiques archivistiques après 1989 et le « double trauma identitaire » qui se nourrit d'une part « de la coexistence déstabilisante d'un passé honteux et d'un avenir incertain » et de l'autre, « des contraintes d'une nécessaire réinvention de soi dans le contexte de la transition » (*Memorie, arhive, baze de date...*, p. 5).
- ¹² Ce projet photographique est disponible sur le site de l'artiste sous deux formats différents : comme diaporama sans intégration de bande sonore (<https://www.andreinacu.ro/index.php/project/-in-the-forsaken-garden-time-is-a-thief/>) et comme vidéo digitale incorporant la voix hors champ, narrative et réflexive à la fois, de l'artiste (<https://www.andreinacu.ro/index.php/project/l--video/>).
- ¹³ Ces trois projets sont également disponibles en ligne : <https://www.photographyinflux.ro/proiect-andrei-nacu/> (pour *Sets, Subsets, Families*), https://www.photographyinflux.ro/po_item/andrei-nacu/ (pour *Encircled by the Motherland*), et <https://www.andreinacu.ro/index.php/project-fotodermatoglyphics/> (pour *Fotodermatoglyphics*).
- ¹⁴ Cristian Nae, *Ficționalizarea arhivei și criza documentului – strategii post-fotografice în arta contemporană din România*, in *Memorie, arhive, baze de date...*, pp. 16-19.
- ¹⁵ Suzie Thomas, Oula Seitsonen Vesa-Pekka Herva, and Koskinen-Koivisto Eerika, *Dark Heritage* in *Encyclopedia of Global Archaeology*, Springer, Cham 2019, pp. 3109-3119.
- ¹⁶ Liberté et décision dans le sens que Jacques Derrida et Élisabeth Roudinesco développent dans *Choisir son héritage, De quoi demain. Dialogue*, Flammarion, Paris 2001, pp. 11-40.
- ¹⁷ Notice disponible sur le site de l'artiste : <https://www.andreinacu.ro/index.php/project/-in-the-forsaken-garden-time-is-a-thief/> [consulté le 15 juin 2023]. Un texte plus élaboré de présentation du projet, repris par Andrei Nacu dans la version vidéo digitale de *In the Forsaken Garden the Time is a Thief*, a été publié dans la revue *Dor* (no. 24/2016). Également disponible en ligne : <https://www.dor.ro/andrei-nacu-gradina-uitata/> [consulté le 15 juin 2023].
- ¹⁸ Dominique Viart, *Récits de filiation...*, p. 80.
- ¹⁹ Il s'agit d'œuvres de Pierre Michon (*Vies minuscules*), d'Annie Ernaux (*La Place, Une femme*), de Jean Rouaud (*Les Champs d'honneur*), de Pierre Bergounioux (*La Maison rose, L'Orphelin, La Toussaint, La Mort de Brune*),

- de Claude Simon (*L'Acacia*), de Marie Depussé (*Les morts ne savent rien*), de Marie Nimier (*La Reine du silence*), de Michel del Castillo (*Rue des Archives*), de Leïla Sebbar (*Je ne parle pas la langue de mon père*), de Charles Juliet (*Lambeaux*), de Pierre Pachet (*L'Autobiographie de mon père*), etc. Laurent Demanze et Guy Larroux ont consacré au récit de filiation de beaux essais (cités plus haut), qui apportent des nuances importantes à la réflexion proposée par Dominique Viart, tout en élargissant le corpus d'analyse.
- ²⁰ Pour un tableau synthétique de ces traits, voir notamment Dominique Viart, *Fictions familiales versus récits de filiation...*, pp. 32-35.
- ²¹ Dominique Viart, *Récits de filiation...*, p. 91.
- ²² Andrei Nacu n'emploie pas cet adjectif tel quel, mais sur la vidéo digitale, tandis qu'on suit le mouvement de sa caméra qui filme le processus de création de son album de famille, on l'entend prononcer ces phrases : « Je suis parti de l'idée de documenter le destin d'une génération en quelque sorte perdue. Une expérience collective de l'échec. [...] Je vois la génération de mes parents comme une victime des circonstances historiques ».
- ²³ Dominique Viart, *Fictions familiales versus récits de filiation...*, p. 34.
- ²⁴ Ce travail photographique est également disponible sur le site de l'artiste : <https://www.andreinacu.ro/index.php/project/-this-side-of-the-looking-glass/> [consulté le 15 juin 2023].
- ²⁵ Ce projet photographique est lui aussi disponible sur le site de l'artiste : <https://www.andreinacu.ro/index.php/project/-fotodermatoglyphics/> [consulté le 15 juin 2023].
- ²⁶ Cristian Nae, *Ficționalizarea arhivei și criza documentului...*, p. 18.
- ²⁷ Renvoyant à l'aphorisme de René Char, « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament », Dominique Viart remarque dans son travail sur les récits de filiation que le sujet contemporain se tourne vers un héritage qui lui est demeuré « sans testament » (cf. Dominique Viart, *Récits de filiation...*, p. 101). Pour une très belle et complexe analyse de l'aphorisme de René Char, voir Georges Didi-Huberman, « *La vie est à nous* ». Hériter, espérer, sortir de soi in *Hériter, et après ?*, dirigé par Jean Birnbaum, Gallimard, Paris 2017, pp. 11-27.
- ²⁸ Hal Foster note dans *An Archival Impulse* que les archives se développent « à travers des mutations de connexion et déconnexion » et que l'art des archives a le mérite de « révéler » ce processus (Hal Foster, *An Archival Impulse...*, p. 6).
- ²⁹ Jean-Philippe Pierron, *La photo de famille. Entre ressemblance et reconnaissance*, in *Le Divan familial*, 24, 2010, p. 167.
- ³⁰ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, trad. fr. Sophie Renaut, Zones sensibles, Bruxelles 2011, p. 65.
- ³¹ Ivi, pp. 65-68.
- ³² Ivi, p. 68.
- ³³ Ivi, p. 70.

³⁴ Ivi, p. 68.

³⁵ Ivi, p. 71.

³⁶ Cf. François Noudelmann, *Les airs de famille. Une philosophie des affinités*, Gallimard, Paris 2012.

³⁷ Jean-Philippe Pierron, *La photo de famille...*, p. 170.

³⁸ J'emprunte cette formule à Raphaëlle Guidée qui note elle aussi le lien qui s'établit entre « la nécessité des archives » et le travail de mémoire que demande tout passé catastrophique (cf. *Mémoires de l'oubli...*, p. 43).