

Le paradigme visuel de l'historiographie. Le cas d'Arlette Farge¹

Présentation

Aujourd'hui, je voudrais non pas vous présenter mes recherches doctorales de façon générale mais me livrer, très librement, et de manière sans doute moins rigoureuse que l'exige l'exercice de la thèse, à l'exploration d'un ouvrage qui occupe une position nodale dans ma démonstration.

Toutefois, pour situer mon propos, je dois bien vous dire, en deux mots, sur quoi porte mon travail.

Je m'interroge sur les rapports entre la discipline historique et les images. Ce questionnement est vaste et complexe. Mais on peut clarifier cette question. Il me semble qu'elle se pose de trois manières ; j'ai dégagé, en effet, trois régimes de l'image en histoire.

- 1) Le paradigme illustratif : l'image vient compléter, soutenir la démonstration mais elle est seconde par rapport aux autres documents. Elle n'apporte qu'un support visuel.
- 2) Le paradigme perspectiviste² : l'image est un document comme les autres ; elle a intégré le corpus et le questionnaire historiens, elle constitue un terrain d'enquête à part entière.
- 3) Paradigme visuel de l'historiographie : façon inédite de poser la question des rapports images/histoire en ne considérant pas l'image qu'en son acception visuelle mais en l'utilisant comme catégorie opératoire. C'est ce paradigme que j'élabore, progressivement, en m'aidant de penseurs parfois extérieurs à la discipline historique mais toujours en partant d'un terrain d'enquête, lui, strictement historique. Même en me limitant à cette dimension du questionnement, il est impossible de l'envisager sur l'ensemble de la production historiographique. Je procède donc par études de cas. Parmi ces « cas », l'œuvre d'Arlette Farge constitue un lieu d'exploration particulièrement suggestif et fécond.

Je vous le disais, je ne compte pas déployer l'outillage théorique sur lequel mon analyse prend appui. Je préfère laisser ces questions à un éventuel

¹ Transcription d'une communication prononcée le 25 mars 2017 dans le cadre d'une journée de formation organisée par l'École doctorale 4 *Histar*, ce texte conserve les marques et les souplesses qu'autorise l'oralité.

² Je n'explique pas, maintenant, pourquoi j'ai nommé ainsi ce régime historien de l'image, cela nous emmènerait trop loin et trop longuement.

débat où je pourrai aborder brièvement, par exemple les « figures de l'histoire » que j'identifie chez Farge grâce aux travaux de Jacques Rancière.

Le dossier Montjean

Il y a environ six mois paraissait *La révolte de Mme Montjean*. L'ouvrage procède à l'examen d'un texte curieux : le journal d'un tailleur parisien qui, dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, voit son épouse multiplier les frasques et conduire son ménage à une inexorable déchéance.

Publication récente, certes, cette étude n'est pourtant pas une nouveauté de la recherche fargienne. Un chapitre important de *La vie fragile*³, en 1986, s'attardait déjà sur le déchirement des époux.

Ceux qui fréquentent l'œuvre de Farge le savent, les reprises – de mêmes préoccupations (souvent renouvelées), de problématiques (formulées différemment et, partant, enrichies et complexifiées), de mêmes extraits d'archive (intégrés dans un cadre qui, lui, varie) – abondent.⁴ Ces reprises sont le signe d'une conception de l'histoire, de l'événement et du document comme des forces inépuisables et disruptives. Aucune analyse ne peut en venir à bout, aucun discours ne peut être formulé définitivement sur elles. Le savoir, donc, est toujours remis en question et formulé sous la forme d'un « récit réfléchi »⁵, conscient de ses propres manques et faisant de son incomplétude la structure-même du savoir. Ce qui n'est pas renoncer à la connaissance, mais admettre le polymorphisme des phénomènes, leur part d'indétermination contaminant, immanquablement, les tentatives de compréhension qu'ils suscitent. « Intranquille »⁶, l'histoire d'Arlette Farge demeure ouverte.⁷

*

³ FARGE Arlette, *La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette (Points Histoire), 1986, p. 101-118. L'ouvrage est réédité en 2007 puis en 2016. *La révolte de Mme Montjean...* paraissant également en 2016, la dernière édition de *La vie fragile...* n'est certainement pas due au hasard.

⁴ Un exemple frappant est celui de la présence répétée du *Lever de Fanchon* de Nicolas-Bernard Lépicier. La peinture est évoquée dans *Le cours ordinaire des choses* (Paris, Seuil, 1994), elle apparaît en couverture des rééditions de *La vie fragile* (2007, 2016) et un ouvrage, *Le silence, le souffle* (Paris, La Pionnière, 2008), réfléchit longuement avec elle.

⁵ Selon l'expression d'Arlette Farge : « De ces rencontres, j'ai tenté le récit réfléchi », in *La vie fragile. Op. cit.*, p. 13.

⁶ Néologisme que j'extrahis d'un cadre totalement différent, à savoir le bel ouvrage de Gérard Garouste (*L'intranquille. Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Paris, L'Iconoclaste, 2011).

⁷ En cela, elle participe à l'émancipation des phénomènes, du vécu, des acteurs de l'histoire et de ceux qui cherchent à comprendre. Je ne m'étendrai pas plus longuement sur ces différents points que j'ai eu l'occasion de développer ailleurs. M'importe simplement de souligner, ici, l'importance que l'historienne accorde à la complexité du réel, à la *résistance* autant qu'à son corollaire, le *dissensus*.

Le « dossier Montjean » est composé des « plaintes d'un mari trompé ».⁸ Monsieur Montjean relate le comportement exubérant et inadmissible de son épouse.

Cette dernière, au retour d'un séjour à la campagne chez son père, refuse de travailler, affirmant que c'est à l'homme d'entretenir sa femme. Elle souhaite s'adonner entièrement aux plaisirs : organiser des repas festifs ou fréquenter les restaurants, aller en promenades, se rendre à la Comédie – en fiacre s'ulcère Montjean –, se livrer au persiflage, ... Maquillée, elle revendique le droit à être vue ; elle veut paraître lisant à sa fenêtre, dit-elle d'ailleurs à un certain moment. Derrière ce comportement, aberrant pour une femme du peuple (même si elle n'appartient pas aux catégories les plus défavorisées), on devine le désir d'imiter les « grands » jouissant d'un luxe de plus en plus ostentatoire en cette fin de siècle. Mais progressivement, loin de s'élever vers les hauteurs sociales auxquelles elle aspire, madame Montjean sombre dans la déchéance. Elle sort avec sa cuisinière, abandonne sa maison à la garde d'un Savoyard, est surprise à vomir. Elle adopte un comportement qui la rend indigne de sa condition. Négligeant ses devoirs d'épouse et de mère, madame Montjean met en danger le commerce de son mari et l'ensemble du ménage. Le texte s'achève de façon abrupte, on ne sait ce qu'il adviendra des protagonistes.

Déroutante par son contenu, la narration étonne aussi par la place qu'on lui a attribuée dans les archives. Elle est classée dans les dossiers du commissaire des Ormeaux alors qu'elle n'a rien à faire là.⁹

Le cas Montjean, inscrit au cœur de la pratique fargienne, m'intéresse particulièrement. Il est révélateur tant du projet d'Arlette Farge que de sa mise en œuvre. Une première fois appréhendé au sein d'un ouvrage – *La vie fragile* (1986) – qui annonce, en bien des lieux, la poétique de l'historienne¹⁰, on le retrouve dans une étude récente qui, selon moi, condense – tout en légèreté – les outils de l'atelier fargien. J'estime, en effet, que *La révolte de Mme Montjean*¹¹ est une sorte de manifeste qui, évidemment, ne se donne pas explicitement comme tel. Mais en le parcourant, librement, chapitre par chapitre, je montrerai que les fondamentaux de la pratique d'Arlette Farge – telle que je tente de la formaliser par le biais du *paradigme visuel*¹² – y sont formulés.

⁸ C'est sous ce titre – qui n'est pas de la main de Montjean – qu'est répertorié le journal aux Archives Nationales de Paris (Y 11 741, Office du commissaire des Ormeaux).

⁹ Arlette Farge l'explique aux p. 22-23.

¹⁰ *La vie fragile* annonce, par exemple, une publication ultérieure de Farge : *Le cours ordinaire des choses...* qui reprend l'intitulé de certains chapitres et sous-chapitres de *La vie fragile*.

¹¹ FARGE Arlette, *La révolte de Mme Montjean. L'histoire d'un couple d'artisans au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2016.

¹² Ma proposition a reçu un accueil enthousiaste de la part d'Arlette Farge qui a eu la générosité, lors d'un échange d'e-mails en mars 2016, de répondre aux textes que je lui adressais sur *l'agence historiographique de l'image* (ce qui est une autre façon de poser la question « qu'est-ce que l'image fait à l'histoire ? ») que je peux dégager dans son œuvre.

« Une femme à sa fenêtre »¹³

Avant-propos (p. 7-10)

Farge souligne le caractère énigmatique du « Journal », un journal qui échappe aux lois du genre¹⁴. D'une nature complexe et ambiguë, il reste rétif, depuis trente ans, à toute définition univoque. Déjà dans *La vie fragile*, Farge marquait la difficulté d'associer à un genre l'écrit de monsieur Montjean. Il déjoue les habitudes ou, plus exactement, il contrarie une analyse historique conventionnelle. La première question que Farge soulève dans l'avant-propos est donc une question qui demeure intacte depuis le début de ses travaux : *que faire et comment faire avec les archives ?*

Outre l'indétermination du texte, l'historienne affronte un deuxième obstacle : la tentation de publier, tel quel, un document aussi étonnant. Pourtant, il faut se garder d'une telle envie. Car il pose de nombreux problèmes à une reproduction (déchiffrement, syntaxe). Surtout, assure Farge, on ne peut exempter les archives d'un commentaire.

Je dirai que Farge souhaite *accompagner* les archives. C'est pourquoi, l'historienne opte pour une formule proche de celle adoptée, avec Foucault qu'il avait fallu convaincre¹⁵, pour *Le désordre des familles*.

¹³ Cette expression est un des sous-titres du chapitre consacré aux époux Montjean dans *La vie fragile. Op. cit.*, p. 107.

¹⁴ En la matière, on se réfèrera aux travaux de Philippe Lejeune parmi lesquels : *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003 ou *Aux origines du journal personnel. France, 1750-1815*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 2016.

¹⁵ Le philosophe estimait que le texte des archives, magnifique, se passait de tout commentaire.

Sur un tel enjeu, relatif à l'usage que l'on fait des archives, cf. l'introduction de *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère. Un cas de parricide au XIXe siècle* (Paris, Julliard, 1973). Foucault explique pourquoi publier « tel quel » les mémoires de Pierre Rivière : « Ce discours de Pierre Rivière, nous avons décidé de ne pas l'interpréter et de ne lui imposer aucun commentaire psychiatrique ou psychanalytique. D'abord parce que c'est lui qui nous a servi de point zéro pour jauger la distance entre les autres discours et les rapports qui s'établissaient entre eux. Ensuite, parce qu'il ne nous était guère possible d'en parler sans le reprendre dans l'un de ces discours (médicaux, judiciaires, psychologiques, criminologiques) dont nous voulions parler à partir de lui. Nous lui aurions alors imposé ce rapport de force dont nous voulions montrer l'effet de réduction, et nous en aurions été à notre tour victime. Enfin et surtout, par une sorte de vénération, et de terreur aussi peut-être pour un texte qui devait emporter avec lui quatre morts, nous ne voulions pas surimposer notre texte au mémoire de Rivière. Nous avons été subjugués par le parricide aux yeux roux. [...] L'essentiel pour nous était la publication de ces documents » (p. 14-15). Quoi qu'il en soit de ces affirmations, quelques interventions dans le manuscrit en facilitent la lecture (ponctuation, majuscule, glossaire). Elles sont, bien sûr, une forme d'accompagnement respectueux du mémoire de Rivière. (Cf. : p. 72, 238 et suivantes, note 1 de la p. 263.) Notons encore que le traitement du journal de Rivière, le copieux dossier de notes qui l'accompagne, apparaît, à bien des égards, comme une forme de *l'accompagnement* que j'identifie chez Farge. Foucault – et tous les autres contributeurs – pensent avec Pierre Rivière et son texte et non pas *sur* eux.

Ainsi, l'historienne décrit avec minutie la calligraphie précipitée ; elle dispense également les connaissances nécessaires à une meilleure réception des propos de monsieur Montjean.

Particulièrement puissant est le découpage en chapitres dont les titres et sous-titres construisent une intrigue et une analyse visuelles. Parmi d'autres intitulés tout aussi exemplaires, le « Résumé rapide de l'action » (p. 13-14) ou « Montjean : arrêt sur image » (p. 87-96) donnent au texte les allures d'un script, permettent d'insister sur le caractère dramatique du récit de Montjean et, surtout, indiquent qu'en recourant à des procédés non scientifiques, presque fictionnels, l'historien peut conférer des significations à une archive quelque peu déconcertante.

Dans la même perspective, on notera que bon nombre d'expressions relèvent du visuel. Farge affirme observer des paysages, des scènes, des tableaux, ... (p. 9 et 15) en lisant un journal « qui dresse par les mots le portrait d'une existence devenue invivable » (p. 20). Elle dit aussi « profiter de tant de descriptions [...] pour dessiner [...] une société particulière » (p. 24). Titres et sous-titres balisent, visuellement, le chemin sur lequel l'archive nous entraîne.

Mais cette démarche d'*accompagnement* vaut-elle la peine ? Oui, répond Farge, ce journal – objet minuscule qui raconte une aventure dérisoire – mérite l'attention du savant.¹⁶ Parce qu'il montre les conditions de vie et la manière de les éprouver quotidiennement – question qui demeure d'une cuisante actualité. Le ténu, ou le petit, ne devrait pas être remisé. Au contraire, il est de l'histoire, il fait l'histoire.¹⁷

D'emblée, donc, l'historienne note les enjeux d'un savoir dont le but est moins l'accès à une hypothétique vérité¹⁸ que de dégager du sens en problématisant, en complexifiant le vécu¹⁹ (en ce compris notre propre vécu tel

¹⁶ Farge reviendra sur l'importance d'un tel parti-pris scientifique dans la conclusion, particulièrement : *La révolte... Op. cit.*, p. 150-152.

¹⁷ L'historienne acquiesce au reproche adressé par W. Benjamin aux historiens (voir l'avant-propos et la conclusion du livre où Benjamin est plusieurs fois cité).

¹⁸ But formulé dans un ouvrage largement antérieur : *Le goût de l'archive* (particulièrement p. 40, 87, 114-122). Farge lui restera fidèle tout au long de sa carrière (cf. par exemple : « L'archive, moyen de communication et constitution du sujet historique. Un voyage à travers les archives judiciaires du XVIIIe siècle », in *Réseaux*, 46-47 (1991), p. 41-46).

¹⁹ C'est pourquoi, aussi, Farge reste fidèle à sa volonté de nommer les phénomènes sans euphémiser le réel : elle parle de « condition sociale » (*La révolte... Op. cit.*, p. 10, par ex.). Immanquablement, cela évoque les propositions développées dans *Quel bruit ferons-nous ?*, une série d'entretiens dans lesquels Farge parle, assez librement, de certains de ses partis-pris scientifiques et de sa volonté de faire bouger les choses vis-à-vis des délaissés et des malmenés. Parler de conditions sociales ou de classes, c'est s'autoriser à penser les différences, les conflits, les tensions entre les groupes ou « classes » (ce qui est tout autre que de penser les « interactions » comme on est amené à le faire si on ne réfléchit pas en termes de classes sociales mais en termes de réseaux sociaux). Cf. : FARGE Arlette, *Quel bruit ferons-nous ? Entretiens avec Jean-Christophe Marti*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005.

qu'elle l'indique dans *La chambre à deux lits...* : « Le passé sait beaucoup de nous »²⁰).

Tout l'avant-propos constitue une réflexion sur la démarche historique : découverte de l'archive, désir de comprendre et de partager, souci du comment faire. Farge plaide, au sens le plus fort du terme, pour un *accompagnement* du texte, ce qui est peut-être une façon de ne pas le laisser tomber une deuxième fois après un long oubli en archives et qu'on lui a conféré le statut de document.

Document, certes, mais document énigmatique. Après tout, qu'est-ce qu'un document ? Il me semble que l'analyse de Farge permet d'y répondre à nouveaux frais. On le verra au fil du livre, l'historienne refuse la prétendue transparence du texte d'archive car le vécu, loin des apparences lisses qu'une histoire policée peut lui conférer, est un complexe mystérieux et partiellement insoluble.

Personnages par ordre d'entrée dans le récit (p.11-12)

Je le disais, les titres et sous-titres des chapitres du livre participent, évidemment, à l'analyse de l'archive. Dès le premier chapitre, Farge manifeste le caractère dramatique de l'action et procède comme elle le ferait pour une pièce de théâtre ou un script de film. Le deuxième chapitre – « Résumé rapide de l'intrigue » (p. 13-14) – évoque, lui aussi, une construction dramatique.²¹

Montjean écrit son Journal (p. 15-25)

Le troisième chapitre affine la présentation de l'univers des Montjean en s'attardant sur l'auteur présumé du « Journal ».

Farge souhaite *comprendre* ce qu'elle nomme « la rage d'écrire » de Monsieur Montjean.²²

Mais comment apprivoiser un texte si ardu à qualifier ? « [...] Il ne s'agit pas de littérature ; c'est un morceau de vie, plus complexe qu'un témoignage

²⁰ FARGE Arlette, *La chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, Paris, Seuil, 2000, p. 152.

On pourra se demander si nombre d'historiens, aujourd'hui, ne défendent pas un positionnement si pas identique du moins très proche. Ce n'est pas le lieu, ici, de répondre à cette interrogation légitime. Je souhaite néanmoins préciser qu'il y a parfois une distance considérable entre les intentions proclamées et les réalisations effectives (distance dont quelquefois je peux prendre la mesure chez Farge elle-même). Ensuite, l'enjeu de ma thèse n'est pas de défendre électivement ni d'isoler une posture scientifique – celle de Farge – mais de montrer de quels enjeux elle est porteuse et/ou de quel mouvement savant elle est le symptôme. De ceci, je ne peux malheureusement pas proposer le développement ici.

²¹ J'y vois, également, un premier renvoi à un thème de la réflexion menée dans *La révolte* : le rapport entre l'écriture de l'histoire, les procédés littéraires et la fiction. Les instruments littéraires et fictionnels ne sont pas méprisés par Arlette Farge. Eux aussi contribuent à donner du sens, des significations ; ils sont des outils de compréhension. L'historienne développera davantage ces propositions à la fin du livre, p. 144 et suivantes.

²² FARGE Arlette, *La révolte...* *Op. cit.*, p. 20.

ou qu'un récit autobiographique. C'est peut-être une plainte [...] N'approcherait-on pas de la complainte [...] ? Ce Journal appartient encore à une autre catégorie, celle de la déploration... »²³. Je le disais précédemment, après trente ans, ce document demeure, aux yeux de Farge, une énigme. Les phénomènes résistent. Texte et faits relatés s'échappent et débordent le lecteur. Comment ne pas être emporté par le rythme effréné de l'écriture, par l'accumulation des détails, l'absence d'issue finale, l'indécision de l'époux qui ne sait quelle attitude adopter face à son épouse ? Histoire « sans issue » qui « laisse le lecteur éberlué »²⁴, sa lecture provoque « une légère stupéfaction » qui suscite, aussitôt, un « véritable intérêt »²⁵. Farge exprime, ici, un des rouages fondamentaux de sa poétique : ce que je nomme le *rôle épistémique de l'émotion*. De la stupéfaction – qui provoque un arrêt – naît l'intérêt, c'est-à-dire le désir de comprendre. Un sentiment fort nous bouleverse et nous mobilise vers autrui que l'on tente alors de connaître.

Se laisser dérouter par ce texte, prendre le temps de s'y arrêter, essayer de le comprendre. Pourquoi ? Il ne s'agit, somme toute, que de l'aventure dérisoire vécue par un couple commun. Pourquoi se saisir d'un incident sans intérêt qui touche deux « vies minuscules »²⁶ ?

Car le ténu est émancipateur : il autorise un récit historique anti-linéaire, il entrave le lissage de l'histoire par une procédure historiographique parfois trop encline à l'homogénéisation. Ce prétendu « rien-du-tout » libère les phénomènes et permet « de dresser un passé complexe en dehors du continuisme habituel des récits historiques, de marquer les ruptures et les brisures d'une société, d'apercevoir des dispositifs étonnants que l'histoire événementielle ne peut guère déceler de cette façon »²⁷. Aussi Farge décide de prendre Montjean au sérieux, de le considérer comme un auteur, mais sans accoler les déterminations habituellement associées à ce terme²⁸. Soucieuse de ne pas maltraiter le document, et avec lui de ne maltraiter ni le couple Montjean ni le passé, Farge invente – ou réinvente sans cesse, depuis plus de quarante ans – une méthode respectueuse du matériau.

Matériau *a priori* dérisoire et pourtant... Rendre au vécu sa complexité, contrer l'autoritarisme des explications univoques : le rebut de l'histoire est, peut-être, ce qui lui rendra sa richesse.

Au risque d'un développement un peu long, il m'importe de souligner que Farge – du point de vue de ses intentions et de sa pratique – applique, *mutatis*

²³ *Ibidem*, p. 19-20.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ Farge emprunte cette expression – dans *La révolte...* mais également dans plusieurs de ses ouvrages – Pierre Michon.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ En considérant Montjean comme un auteur, on réinvente non seulement la catégorie du témoin mais également la catégorie de l'auctorialité.

mutandis, un précepte – majeur, à mes yeux – forgé par le penseur allemand Siegfried Kracauer, le « principe esthétique de base ». Ce « principe » permet à une œuvre – plastique ou d'écriture – de respecter ce dont elle veut rendre compte.

Selon les termes de Kracauer, historien et photographe se livrent à une activité similaire : « enregistrer un univers donné » qu'ils « organisent par l'acte-même de voir ». S'ils veulent réaliser un travail acceptable, ils doivent se soumettre au « principe esthétique de base » selon lequel un objet requiert une échelle d'observation idoine pour heurter, le moins possible, les caractéristiques du matériau. Ainsi, l'histoire apparaît comme un « medium narratif » qui doit respecter la qualité de son matériau, son matériau étant la vie telle que nous l'éprouvons quotidiennement.²⁹

Le principe du penseur allemand s'impose dès lors qu'il s'agit de déplier théoriquement la pratique d'Arlette Farge. Elle souhaite restituer un fragment de réel jusqu'alors méprisé. Elle désire, en outre, le restituer en toute sa complexité, sans en nier ni les aspérités, ni les contradictions. Partant, elle réalise un récit mobilisant des outils directement visuels (*La révolte* est construite comme un film) car – du moins en suis-je convaincue – ils permettent de faire droit au caractère hétérogène, heurté, parfois incohérent du vécu. Je peux donc affirmer que Farge rencontre très directement les aspirations de Kracauer : faire l'histoire des « avant-dernières choses » c'est-à-dire, non pas une histoire ultime, totale qui livrerait la clé des événements advenus à l'humanité mais l'histoire fragmentaire de vécus singuliers tissant la trame d'un réel dont la logique nous échappe, nous qui ignorons la Fin de l'Histoire ; et faire cette histoire de sorte à sauver le matériau restitué – la vie telle que nous la vivons tous les jours – grâce à des outils forcément visuels.

On lira, dans cette perspective, les pages 23-24 de *La révolte*, où Farge expose quelques « règles » qui permettent de *comprendre* et non d'expliquer, autrement dit de conformer le récit au matériau qu'il restitue.

Ville/campagne ; dedans/dehors (p. 27-46)

On a identifié l'importance du minuscule dans l'atelier fargien. Le minuscule est, aussi, le lieu où se révèle et s'explore la dimension essentielle de l'indétermination. Dans cette perspective, l'inachèvement de l'affaire Montjean révèle l'indétermination en laquelle l'histoire se déploie comme connaissance.

Aussi, Farge se tient-elle au plus proche du ténu, au plus proche du document au point que le lecteur, parfois, hésite : lit-il Montjean ou Farge ? Elle s'écarte parfois du texte, il est vrai (pour donner quelques indications

²⁹ KRACAUER Siegfried, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, traduit de l'anglais par C. Orsoni, édité par N. Perivolaropoulou et P. Despoix, Paris, Editions Stock, 2006, p. 115. Ce principe est énoncé une première fois, en d'autres termes, dans la *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, traduit par D. Blanchard et C. Orsini, Paris, Flammarion, 2010.

permettant de mieux l'appréhender), mais elle y retourne aussitôt. Dans le cadre d'un *accompagnement*, elle désire ne pas lui infliger la violence d'une interprétation excessive.

L'accompagnement suppose la prise de risque et l'exigence de *parler avec*. Nulle paraphrase qui voudrait substituer à l'austérité du texte ancien une vêtue contemporaine mais la volonté, en acte d'écriture, d'être au plus près des protagonistes. La dimension de l'accompagnement est fondamentale ; son enjeu et son opérativité sont particulièrement manifestes ici. En effet, le risque d'une écriture plus surplombante, ou traditionnellement plus commentative, serait d'inscrire la révolte de madame Montjean dans la longue série cohérente des faits, grands ou petits, qui conduisent à l'émancipation des femmes et au féminisme.

Peut-être est-ce dans cette perspective-là qu'il faut entendre le titre du chapitre ? Entre ville et campagne, entre intériorité et extériorité, il cherche à prendre la mesure d'un écart, écart qui concerne aussi bien l'aventure vécue par Montjean que les exigences de l'interprétation. Le titre semble donner corps à une intrigue où se logent l'exigence de sens et d'indétermination tant de l'expérience vécue que de l'écriture historienne. C'est le flottement même de l'intrigue qui donne à la lecture fargienne sa plus suggestive dimension. Comment savoir, avec exactitude, ce que fait madame Montjean et pourquoi ?

Madame Montjean intériorise et imite ce qu'elle sait des « Grands ». Ainsi, par exemple, l'épisode de la fessée qu'elle aurait administrée à l'un de ses amis, singeant de cette façon la littérature érotique de l'époque.

Mais Monsieur Montjean, lui aussi, imite. Par ses mots, il mime la débauche de sa femme et de ses compagnons. Comment ne pas voir que la « rage d'écrire » de Montjean est semblable à la débauche de madame Montjean et de ses amis ? Et que la fièvre du récit de Montjean, comme le rappelle Farge, évoque le persiflage que l'on pratiquait à la Cour, persiflage auquel Madame Montjean adore s'adonner ?³⁰

Le comportement des Montjean et de leur entourage nous étonne. Peut-être nous l'expliquons-nous mal, parce que nous mobilisons, spontanément, des catégories interprétatives qui ne sont pas les bonnes. La soif de liberté de Madame Montjean évoque une forme de féminisme. On constate pourtant qu'elle ne revendique aucune autonomie financière. Est évidente, au contraire, sa volonté outrée d'imiter les plus nantis.³¹ Ce qui pose problème à madame Montjean n'est pas d'être une épouse mais d'être l'épouse d'un artisan-marchand, statut qui suppose qu'elle doit prêter main forte à son mari. Son statut, en outre, la met en contact avec de belles choses (vêtements de

³⁰ Farge expose, en plusieurs endroits de son texte, le mimétisme de monsieur Montjean.

³¹ Même si, bien sûr, ne disposant d'aucune somme d'argent personnelle, madame Montjean est totalement soumise à son époux. Ce dernier, certainement, comme cela était l'usage, ne lui remettait que la somme nécessaire aux dépenses planifiées pour le ménage.

qualité, tenues à la mode, mode de vie fastueux) auxquelles elle n'a pas accès : la condition intermédiaire de Montjean lui fait toucher du doigt un monde dont elle rêve mais qui lui reste défendu. Plutôt que de féminisme, donc, il faut parler de rapport de forces, voire de rapport de classes.³²

Importe alors, à nouveau, le lexique visuel que Farge emploie. Il renvoie à un double jeu : voir/ne pas voir, être vu/ne pas être vu. C'est dans l'indétermination et la complexité du visible et du regard que se joue la tragédie minuscule en laquelle s'abîme la destinée des Montjean.

Aussi exprimerai-je un peu différemment que Farge le désaccord entre les époux. La femme ne veut plus travailler car elle estime que c'est à l'homme qu'en incombe la tâche.³³ Elle veut sortir, paraître, recevoir, avoir de la compagnie. En d'autres termes, *Mme Montjean veut voir et être vue*. Dès lors, la dispute des Montjean – bien au-delà du théâtre où elle se déroule – est le lieu où se révèle et se joue une problématique capitale pour l'histoire telle que la pratique Arlette Farge : les enjeux de la visibilité, de la place assignée à chacun au sein d'un espace sensible dont la répartition, parfois, se trouve contestée par les (plus) humbles. S'emparant de cette affaire, *ipso facto* l'historienne s'empare d'une question esthétique, partant d'une question éthique et politique. C'est à ce titre, on le comprendra mieux maintenant, que la mise en évidence du paradigme visuel dans l'écriture d'Arlette Farge prend sa pleine signification.

La « pintresse » (p. 47-53)

Une autre lubie de Mme Montjean renforce ma conviction que toute l'affaire doit être formulée en des termes esthétiques, au sens où la dimension esthétique renvoie à la question plus générale du sensible : madame Montjean fait réaliser un portrait d'elle-même.

Poser en public sous le regard d'un peintre, arborer un portrait de soi : une telle démarche dénote une volonté évidente d'accéder à la visibilité. Madame Montjean revendique un droit à s'exhiber. Son désir, pourtant, ne correspond pas tout à fait à son rang et trouble l'occupation « normale », à tout le moins assurément normée, de l'espace (seuls les Grands peuvent occuper une place de visibilité importante).

³² Cf. p. 40 et 52. À noter que Farge ne dit pas, dans ce livre-ci, l'importance de parler de lutte entre « classes sociales ». C'est moi qui aborde ce point.

³³ Comme le note Arlette Farge, le point de vue de monsieur Montjean est totalement opposé. Selon lui, incombe à son épouse une responsabilité économique. Sa femme est indispensable : elle doit bénéficier d'une réputation infaillible (dans le cas contraire, le commerce de Montjean en pâtira durement) et elle doit participer aux travaux de couture.

Le cas de madame Montjean révèle une revendication sociale – un refus des places concédées à chacun. Le désir de paraître de madame Montjean est, en quelque sorte, une revendication de mobilité et même d'ascension sociale.³⁴

Et la question de la visibilité que pose madame Montjean double celle qui se pose à l'historien : qu'est-on capable ou d'accord de voir et de faire voir lorsqu'on écrit l'histoire ? En somme, nous sommes confrontés à un problème de visibilité au carré : voir et être vu (Mme Montjean) / voir et faire voir (Arlette Farge/les enjeux du paradigme visuel ou des épistémologies sensibles) – comment raconter les phénomènes, autrement dit comment configurer, une nouvelle fois, le sensible ?³⁵ L'histoire, comme écriture, propose une solution plastique à des préoccupations esthétiques ou sensibles. La façon dont Farge procède n'est pas anodine dans le cadre d'une problématique concernant l'accès à la visibilité : elle décide de structurer son analyse en mobilisant le visuel de telle sorte que le récit évoque un script de film.

Notons enfin que dans ce chapitre, Farge convoque des textes qui ne sont pas contemporains du journal examiné, ce qui est une autre façon de le comprendre, de le mettre en perspective. On voit œuvrer, ici, un anachronisme fécond.³⁶ Sans doute, cela n'est-il pas étranger non plus à ce qu'autorise, en matière de traitement du temps, le procédé cinématographique.

S'occuper matin et soir (p. 55-74)

En s'interrogeant, une fois de plus, sur la complexité du récit de Montjean, en insistant encore et encore sur la difficulté de comprendre madame Montjean, en répétant les incertitudes d'un époux qui tantôt veut se montrer ferme tantôt cède aux caprices de son épouse, Farge montre que l'hésitation joue à tous les niveaux du drame.

Il y a, je viens de le dire, les doutes du mari qui ne sait quel comportement adopter ; il y a, aussi, l'irrésolution de cette aventure qui n'a pas de fin connue ; on sait, également, l'incertitude de l'historienne qui ne peut se contenter d'une seule étude du cas et ne parvient pas à trancher définitivement en faveur d'une interprétation ; on a noté, par ailleurs, l'indétermination sociale du couple Montjean situé dans un entre-deux ; l'on constate, enfin, la déchirure de Madame Montjean qui aspire à s'élever socialement et qui s'échoue, finalement, dans la fange.

³⁴ « En s'appropriant cette coutume bourgeoise [faire réaliser son portrait], Mme Montjean cherche à rehausser son statut, d'autant qu'il s'agit d'une scène publique organisée devant de nombreux témoins et amis » (in *La révolte... Op. cit.*, p. 49). Dans la même perspective, Farge note encore, par exemple, qu'il faut relever « les marques étonnantes du besoin de paraître qui contaminent non seulement la Montjean, mais une partie de la société qui l'entoure et qui tire parti d'elle » (in *Ibidem*, p. 52).

³⁵ On retrouve ainsi la question, proche, des rapports histoire/littérature/fiction.

³⁶ Maud Hagelstein me suggérait, et j'en suis d'accord, que la dynamique est semblable à celle qui œuvre dans *La chambre à deux lits...* un ouvrage dans lequel l'historienne convoque des photographies pour construire, très librement, un savoir relatif au XVIIIe siècle parisien.

Aussi, l'hésitation est directement thématifiée par Farge³⁷ :

*L'« hésitation » n'a guère été un objet d'histoire ; si on examine cet affect mot après mot, il constitue un accès inédit sur certains modes de relations mari/femme, et sur la complexité de sentiments dont on pense toujours que les historiens les ont déjà explorés. Certes, l'histoire Montjean est singulière ; mais grâce à cette singularité, de nouvelles sensibilités nous apparaissent, où l'hésitation devient une pièce maîtresse.*³⁸

L'historienne insiste, une fois de plus, sur l'intérêt de ce qui semble sans importance, ainsi l'hésitation du mari. Cela permet de penser des phénomènes qui ne l'ont pas été, de revisiter certains « savoirs » que l'on estimait acquis, d'établir des catégories scientifiques qui font voir, comprendre donc. Ici, il s'agit de la possibilité d'ériger l'hésitation en catégorie. L'hésitation, je le répète, est présente à tous les niveaux : hésitation de l'époux et incertitude de l'épouse que l'on retrouve dans le regard de l'historienne qui, elle aussi, hésite. Farge ne fixe aucun sens définitif au texte, refuse d'inscrire Mme Montjean dans un territoire – celui de la folie – qui résoudrait cette indétermination entre aspiration aux hautes sphères et échouage dans une attitude digne des bas-fonds. L'hésitation figurée dans le texte serait aussi dans le regard de Farge. Toujours, il y a une relation syntonique entre l'objet et la méthode.³⁹

Montjean : arrêt sur image⁴⁰ (p. 87-96)

Nous approchons de plus près monsieur Montjean.

« Vie minuscule » qui dit peu sur elle-même et rien de ce qui se passe à l'extérieur de son ménage⁴¹, cette singularité irréductible qu'est monsieur Montjean n'en est pas moins « articulée » au collectif.⁴² Et avec lui, si l'on prête attention aux détails (p. 95), certains problèmes peuvent se poser :

³⁷ Dès le chapitre suivant : « Des risques judiciaires ? », p. 75-86.

³⁸ FARGE Arlette, *La révolte... Op. cit.*, p. 77.

Notons que le constat d'un certain « statisme historien » était déjà dressé en 1986 dans *La vie fragile* et ce dès l'introduction mais encore, par exemple aux pages 60-63 (à propos de l'histoire des rapports parents/enfants, de l'histoire des sentiments ou de la culture de ceux qui n'appartiennent pas aux élites).

³⁹ Ici encore, on pensera à l'étude dirigée par Michel Foucault sur le cas Pierre Rivière. Si le parricide est qualifié « d'acte de folie » ce n'est pourtant pas la pente que suivra l'interprétation.

⁴⁰ Recourant, une fois de plus, à un procédé filmique – l'arrêt sur image – Farge poursuit la construction, donc l'interprétation visuelle de l'événement.

⁴¹ Farge s'en étonne, en ces termes, dans *La révolte... Op. cit.*, p. 122-123.

⁴² Farge a déjà largement insisté sur ce caractère à la fois irréductiblement singulier et arrimé au collectif. Par exemple, le chapitre précédent (« S'occuper matin et soir ») et le chapitre suivant (« La société des « petits » libertins, amis de Mme Montjean », p. 97-123) font du livre tant une introduction générale au XVIII^e siècle parisien et populaire qu'un récit respectueux de singularités qui tentent de négocier, difficilement, jour après jour, un quotidien insatisfaisant. Farge, en effet, donne des indications sur les Savoyards, sur les lettres de cachet, la sociabilité libertine, etc. Elle montre, ainsi, que l'histoire des Montjean, irréductiblement singulière, s'inscrit aussi de plein pied dans la société parisienne du XVIII^e

Les faits racontés permettent de s'interroger sur les formes de construction sociale qu'organisent les anecdotes, et sur l'implacable concentration du Journal sur des événements minuscules à l'intérieur de « vies minuscules »⁴³.

C'est pourquoi, lorsque Farge interroge la crédibilité de Montjean, elle affirme que ce qui importe est moins la « vérité » que la véridicité des faits.⁴⁴ Ne pas tendre à une hypothétique vérité – refuser l'explication – permet d'éviter l'écueil du « mauvais anachronisme », consistant à mobiliser des catégories inadéquates, celles que l'on engage lorsqu'on n'accompagne pas le texte mais qu'on souhaite, à tout prix, l'expliquer. De même qu'on ne peut réduire la révolte de madame Montjean à des revendications féministes, l'indétermination du mari ne se réduit pas non plus aux stéréotypes de l'homme veule ou trompé. Le « bon anachronisme » – que j'ai déjà mentionné précédemment – laisse l'histoire ouverte, reconnaît le caractère inachevé des phénomènes, leur indétermination et, partant, leur possible et constante actualisation au sein d'un dispositif de savoir.

Chaos après duel⁴⁵ (p. 125-148)

Le « Journal » s'achève. Son statut demeure incertain : pour un bref moment le « je » désignant monsieur Montjean est remplacé par « le plaignant » alors que la calligraphie reste la même. (A-t-on lu un journal ou une déposition ?) Quant à l'issue, elle est inconnue ; le dénouement de cette histoire n'est pas relaté ; « le manuscrit reste silencieux »⁴⁶.

Farge, alors, fait ce qu'elle doit faire selon elle : tenter d'accompagner, aussi loin que possible, la « parole de peu ». Cela se solde par un suspens : suspension du « connaître la fin », c'est-à-dire renoncer à un savoir stabilisé et univoque. La connaissance historique, comme la tragédie des Montjean, est une forme non finie, infinie.

Alors « la fiction devient nécessaire devant l'absence » (p. 145). La fiction, pas le mensonge, est, elle aussi, une opération de connaissance.⁴⁷ Attention, si Farge défend la valeur de la fiction, elle ne s'y livre pas ici. Tout au plus formule-t-elle l'hypothèse la plus vraisemblable, à savoir

siècle : l'historienne montre comment le singulier s'articule toujours au collectif et lui résiste pourtant tout autant.

⁴³ *Ibidem*, p. 88.

⁴⁴ Cf. : *supra*, note 14.

⁴⁵ Après qu'un ami de madame Montjean provoque son époux en duel, la situation se dégrade au sein du ménage dont Arlette Farge souligne – cela aura été répété comme une antienne du début à la fin du livre – l'incroyable singularité.

⁴⁶ *La révolte... Op. cit.*, p. 144.

⁴⁷ C'est une des rares fois où Farge reconnaît la pertinence d'introduire de la fiction dans un texte scientifique. Elle a/avait plutôt tendance à nettement séparer les deux formes de récit (ex. : *La nuit blanche* est une pièce de théâtre dans laquelle l'historienne revendique certes son droit à la fiction mais également l'opportunité de ne pas tout mélanger : si rien n'est faux dans cette pièce de théâtre, on ne peut pas dire que tout soit vrai.)

l'enfermement de madame Montjean à la suite de la procédure judiciaire probablement engagée.

Conclusion. Drôle de drame (p. 149-164)

Laisant tout en suspens, « l'interruption du Journal »⁴⁸ redouble une écriture de l'histoire qui restitue les possibles et les indéterminations historiques, le caractère heurté, imprévisible et inachevé des phénomènes. On ne sait pas tout – ni de ce qui fut, ni de ce qui est. Le document résiste à l'interprétation ou déjoue nos habitudes en la matière car les événements d'hier, comme ceux d'aujourd'hui, nous imposent un rythme et une mélodie dont nous ne connaissons, souvent, ni la partition ni les harmoniques. Cela ne veut pas dire que l'événement n'est pas compréhensible, au moins dans une certaine mesure : dans ce livre, notamment en recourant à des procédés visuels et presque fictionnels, Farge élabore une interprétation possible du vécu.⁴⁹

C'est pourquoi la conclusion revient sur l'opportunité d'étudier le « Journal ». Certes, écrit l'historienne, il n'est pas « représentatif » mais « il fait signe ». Il contient quelques « grains des jours » (p. 150) qui sont, eux aussi, des morceaux d'histoire⁵⁰. Et « les détails dont elle est emplie [l'histoire du couple Montjean] donnent raison à ceux qui cherchent au cœur-même des êtres et des choses » (p. 153). Farge indique la nécessité d'être au plus près du minuscule. Le ténu examiné dans *La révolte* s'inscrit dans le cadre d'un conflit qui est bien sûr politique : madame Montjean est mécontente de la place qu'on lui a assignée ; elle se dresse contre un ordre établi que son mari souhaite, lui, préserver. Cette histoire, microscopique, est donc une affaire politique mais également, dans une moindre mesure, un affrontement des genres. Cette aventure ne dit pas que cela : elle exprime aussi la pluralité des significations⁵¹.

Farge revient encore, dans la conclusion, sur les « rêves d'histoire »⁵² qui portent son entreprise :

- Suivre, sur son chemin, un « homme meurtri » pour « enregistrer les conditions de ses actes » (p. 163). Autrement dit, enregistrer une certaine répartition du sensible conditionnant les actions.

⁴⁸ *La révolte... Op. cit.*, p. 142.

⁴⁹ Cf. : « Quelle fin, entre histoire et fiction ? », in *Ibid.*, p. 144.

⁵⁰ « ... On peut penser que ce sont des vétilles ; ce n'en sont pas... », in *Ibid.*, p. 150.

⁵¹ Farge donne l'exemple du fiacre (p. 155-156). Il est un moyen de transport au tarif exorbitant aux yeux de monsieur Montjean, un indispensable outil du paraître pour madame Montjean qui ne se déplace plus que de la sorte, la trace d'une condition humble pour les riches qui se déplacent en carrosse... Cf. : *Ibid.*, p. 156.

⁵² J'emprunte l'expression au livre de Philippe ARTIÈRES, *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris, Gallimard (Verticales), 2014.

- Pour y parvenir, appliquer – selon moi – le principe esthétique de base. Farge respecte, pour écrire l’histoire, le rythme des phénomènes, leur dimension épique – leur hétérogénéité et leur indétermination.⁵³ Farge élabore une construction historiographique qui procède du visuel : c’est la condition nécessaire pour rendre compte de la complexité du réel.
- Sans le recours à l’image (entendue comme agrégat d’hétérogènes), on passera à côté du passé mais aussi à côté du présent et de l’avenir. Voir et faire voir, ce n’est pas décrire les festins, le maquillage, etc. c’est observer et montrer que ces êtres sont des « agissants », dont « les gestes et les mots déroulent une histoire qu’en fait nous ne prenons guère le temps de raconter dans l’infinie diversité de nos jours »⁵⁴. Il n’y a donc ni petite ni grande histoire quand on veut dire l’hétérogénéité et la complexité du « cours ordinaire des choses ».

Au terme de mon analyse, je veux réaffirmer que la pratique fargienne relève d’une esthétique⁵⁵ : elle place au centre de ses préoccupations la répartition du sensible et peut faire bouger, elle aussi, cette répartition. L’« historiographie visuelle » est une politique voire davantage, une éthique de savoir et d’être au monde, d’être à l’autre.

« Qu’est-ce qu’un document ? » demandions-nous en commençant. Nous pouvons désormais proposer une réponse : le document est à la fois le témoin et l’opérateur d’indétermination en quoi s’élève et s’abîme le regard de l’historien.

⁵³ À la page 159 (cf. aussi p. 157 ; voir également *Des lieux pour l’histoire*, surtout le chapitre V et *Le cours ordinaire des choses*), Farge qualifie cette histoire d’épopée, ce qui m’intéresse puisqu’avec Farge j’ai pu construire la notion d’historiographie antilinéaire ou épique. (Cf. : SERVAIS Amandine, « Brouillages ou articulations des temps ? Valeur épistémologique du discontinu en histoire », communication présentée aux Journées doctorales annuelles LOGOS, *Temporalités : continuités, transitions, ruptures*, Université de Liège, Belgique, juillet 2004, lien ORBI : <http://hdl.handle.net/2268/184372>.)

⁵⁴ *La révolte... Op. cit.*, p. 164.

⁵⁵ Le lecteur averti identifiera, ici comme en bien d’autres passages de ma communication, l’importance des propositions de Jacques Rancière dans la construction de ma réflexion.