

Conclusions non conclusives

Cette journée aura été, il me semble, le lieu où réfléchir nos méthodes, nos pratiques de recherche et de connaissance.

Au terme de cette rencontre, j'aimerais souligner un élément qui me semble constitutif de la singularité des moyens que, tous, nous mettons en œuvre pour comprendre le monde, évidemment sensible, qui nous environne et dont nous faisons partie. Ainsi, on l'a dit, répété et montré, nous ne concevons l'étude du sensible que dans le cadre d'une dynamique qui met en pratique les moyens du sensible. En somme, nous menons une poétique sensible du sensible.

Cette singularité que nous partageons, je la retrouve chez d'autres, bien sûr, et cela ne surprendra personne. Mais, ce qui m'étonne, moi – et au point de penser, parfois, que j'ai la berlué – c'est de trouver, partout et toujours, chez des auteurs que je fréquente pour des raisons variées, presque toujours la même chose. Je vois une convergence de leurs appels, même si, bien sûr, ils le déclinent, chacun, selon leurs propres ancrages, avec leurs propres motifs, etc. Ces auteurs appréhendent le monde, tentent d'en rendre compte – de le rendre intelligible – via une démarche et via un récit soumis à ce que l'un d'entre eux a nommé le « principe esthétique de base ». C'est-à-dire qu'ils conforment leur méthode et leur récit de connaissance à ce qu'ils observent, étudient. Ce « presque toujours la même chose » que je mentionnais à l'instant, c'est aussi, et j'ai envie de dire *surtout*, une articulation de la question du sensible – qui implique une indistinction des objets et des moyens – à la question du temps toujours pensé en son vécu. Un temps, donc, où « le passé n'est jamais passé », où le futur est en train de s'accomplir. Cet engagement sensible indissociable d'une telle conception du temps, je la rencontre chez Walter Benjamin, cela va sans dire, chez Aby Warburg, chez Siegfried Kracauer aussi, bien entendu, mais également chez les historiens Alphonse Dupront, Philippe Artières ou encore Arlette Farge. Tous m'apparaissent comme autant de rencontres autour de ce qui n'est pas un brouillage des temps mais, plutôt, le puissant – et troublant – principe de l'actualisation. Concernant cette idée du temps, je ne résiste pas à citer Jean-Christophe Bailly qui a eu ces phrases magnifiques en ouverture des *Panoramiques* :

Cette idée du temps est celle d'un temps intégralement vécu, d'un temps qui confond et tresse dans son déroulement le devenir et l'arrêt, le déploiement et la césure, et qui fait du passé, du présent et de l'avenir les occurrences simultanées d'un unique cours.

Le cours de ce temps implique pour les signes qui y émergent une toute autre vie que celle de l'actualité ou que celle de la reconstitution historique. En lui, au fond, l'actualité est permanente et consiste en une actualisation toujours latente. Cette actualisation prend la forme de l'éveil, qui révèle la connaissabilité à elle-même. Retracer les chemins des signes de l'éveil, en repérer l'émotion dans différents champs, tel aura été mon but à chaque moment de ce livre.¹

Comprendre le monde, l'observer, le parcourir avec le sensible c'est appréhender le temps comme vécu. Il ne suffit pas, donc, de mobiliser les moyens du sensible : c'est bien la structure-

¹ In BAILLY J.-C., *Panoramiques*, Paris, Christian Bourgeois, 2000 (détroits), p. 8-9.

même de notre pensée, arrimée ou articulée à la question du temps, qui est troublée. Assumer cela, c'est assumer une position fragile et inconfortable. Car, dans le cadre de l'opposition objectivité/subjectivité qui conditionne encore, malheureusement, les débats sur la science, on pourrait soupçonner qu'une telle attitude rejette toute forme de rigueur. Bien plutôt, chez chacun de ces auteurs, cette position est une mise en risque autant qu'un lieu de modestie.

Dans son atelier d'historienne, Farge répond à cet appel à une modification des pratiques savantes. Elle aussi, à sa façon, dans son domaine disciplinaire, traque cette « actualisation », ces « signes de l'éveil qui révèle la connaissabilité à elle-même ».

Cheminons donc avec Farge, si vous le voulez bien, pour mettre en perspective et peut-être la complexifier davantage, ce qui est aussi, je le pense, notre « option scientifique », notre éthique de savoir et d'être au monde.

L'atelier fargien en théorie...

1) L'histoire autrement

Farge entend faire de l'histoire autrement ; elle veut penser l'autre en dehors des catégories traditionnelles pour faire droit à ses spécificités. Elle refuse d'enclorre les phénomènes étudiés dans un discours scientifique – l'histoire – qui nierait leurs qualités. A ce propos, elle écrit ceci qui lie, d'emblée, appréhension des choses, modalité de connaissance et rapport au temps :

[...] Il faut, pour ces voix tues et ces écrits noyés, inventer une langue qui les saisisse à nouveau et les porte comme locuteurs de notre présent, une langue qui puisse aujourd'hui, après tant de temps écoulé, susciter l'étonnement et la réflexion et, enfin, les faire entrer dans une communauté de signes, de paroles et d'écrits qui toujours irriguent, sans que nous le sachions, notre propre attente du futur ainsi que la simple invention renouvelée d'un présent que l'on sait désarçonné.²

2) Le rebut

Pour pouvoir faire de l'histoire de cette façon, autre, c'est-à-dire non linéaire ni événementielle, Farge s'est penchée sur des objets d'études qui ne s'imposaient pas d'emblée, des objets que l'on pourrait presque qualifier d'illégitimes. La rue, par exemple, rejoignant, là, un des motifs chers à notre invité. Ces objets tus, ces objets ténus également, bref ces rebus permettent une histoire inédite aux modalités non autoritaires.

Pour parvenir à ces fins, Farge utilise le matériau disponible, c'est-à-dire des textes qui, étant donné l'époque qu'elle étudie – le XVIII^e siècle –, sont issus du pouvoir, de l'autorité, du sommet des hiérarchies. Mais les archives, judiciaires, qu'elle compulse transcrivent, parfois, la parole et les gestes de ceux qui n'écrivent pas. Farge mue parole et gestuelle en événement et les traite comme tel : ils créent du dissensus – une rupture – qu'ils introduisent dans le discours des dominants. Cette irruption, encore faut-il la rendre intelligible.

² In FARGE A., *Le bracelet de parchemin. L'écrit sur soi au XVIII^e siècle*, Paris, Bayard, 2014 [2003], p. 114.

3) L'émotion

Parler d'irruption est, il me semble, approprié dans le cas d'Arlette Farge. L'irruption est ce qui nous envahit. Or, le document archivé entre en nous avec force ; il heurte et, par là, déplace celui qui s'y frotte. Farge se dit touchée par la beauté et par la puissance des mots et des actes auxquels mène la documentation. Aussi Farge revendique-t-elle ce que j'appelle la valeur épistémique de l'émotion, tant au niveau heuristique qu'herméneutique. Car l'émotion, dit-elle, est ce qui met hors de soi et « commotionne », c'est-à-dire « touche l'intelligence » ; c'est « un affect qui indique de nouveaux chemins ». L'émotion joue, puisqu'elle bouscule, contre l'histoire traditionnelle, événementielle et linéaire, qui est, affirme Arlette Farge, « instrumentalisée politiquement ».³

4) Le désir de faire sens

Admettre que l'on a été touché, bouleversé, déplacé n'est pas suffisant. Encore faut-il faire droit à ce mouvement comme désir de comprendre. Une fois ému, mis en marche il faut continuer sa route.

5) La rencontre des temps

Car il y a des choses à faire, à comprendre, « à réfléchir avec les morts ». C'est pourquoi l'historien est, aux yeux de l'Arlette Farge, un « artisan » : il fabrique une « articulation entre les morts » et ces mêmes morts et nous.

Force est de reconnaître, dès lors, l'agence de ce qui est, dans ce cas aussi, phénomène d'actualisation. L'archive suscite, maintenant, une émotion. Cette émotion, qui se réalise au présent, initie un désir de comprendre l'autre. Cet autre, le passé, on se rend compte qu'il nous dit quelque chose de nous. Il nous permet de problématiser le réel, donc – aussi – notre propre vécu (« [...] le passé sait beaucoup de nous »⁴). Dès lors, l'anachronisme n'est plus péché capital de l'historien mais revêt un atout indéniable : la puissance de l'archive qui s'exerce ici et maintenant est ce qui met en mouvement l'historien ; elle initie le savoir.

L'on voit, alors, l'histoire devenir anthropologie. Du moins, si l'anthropologie est cette branche du savoir qui essaie de dire quelque chose de l'homme, de l'humain au départ d'analyses de cas (valorisant, de cette façon, la qualité, l'intensité de l'échantillon et non la quantité). C'est bien ce que fait Farge, elle qui ne cesse de remettre sur le métier un corpus documentaire, somme toute circonscrit, pour tenter de dégager des chemins de sens encore exploitables aujourd'hui. Anthropologie également, car une véritable empathie doublée d'un respect total des différences définissent le chercheur ; il met en place une approche sensible, c'est-à-dire une démarche caractérisée par sa délicatesse envers ce qui est observé ainsi que par l'intensité du regard porté. Ainsi, Farge a-t-elle pu écrire :

*En fin de compte si l'on a choisi de faire de la rue parisienne au XVIIIe siècle un objet d'histoire, c'est aussi parce que le regard anthropologique porté sur elle lui laisse la liberté d'être en même temps sujet de l'histoire.*⁵

³ A ce sujet, voir l'entretien accordé par Arlette Farge dans le cadre de l'émission radiophonique « A voix nues », France Culture, novembre 2013, [En ligne], <http://www.franceculture.fr/emission-a-voix-nue-arlette-farge-15-2013-11-11>, consulté le 17 octobre 2014.

⁴ FARGE A., *La chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, Paris, Seuil, 2000, p. 152.

⁵ FARGE A., *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard/Julliard, 1979, p. 12. Je souligne.

Ainsi, Arlette Farge n'écrit pas sur – les sources, le XVIIIe siècle, la ville ou ses habitants – mais avec eux, grâce à eux.

L'atelier fargien en pratique...

Travailler, écrire *avec* et non pas *sur*, c'est certainement la clé de la posture de Farge. L'archive, parce qu'elle « commotionne », parce qu'elle « touche l'intelligence », est une voie d'accès à la parole de ceux qui, longtemps, sont restés sans voix dans les études historiques. La source présente donc une fonction de vecteur. Cette conception de l'archive comme passage vers un ailleurs est identique à une acception possible de l'image développée par Farge. Sa méthode et le savoir qu'elle génère s'éclaire davantage si l'on examine le rapport de l'historienne à l'image.

Je prendrai un seul exemple, issu de *La chambre à deux lits...*⁶ (Notons que l'on pourrait multiplier les cas, notamment en parlant du travail mené dans *Le cours ordinaire des choses*⁷ qu'il faut lire en regard d'un autre texte, *Le silence, le souffle*⁸.)

Dans ce bel ouvrage, *La chambre à deux lits...*, quelques photographies engendrent huit récits sur le XVIIIe siècle. Bien que paru dans la collection « Fiction & Cie » des éditions du Seuil, je considère ce travail comme étant de nature historienne et méthodologique. En effet, les textes qui naissent au contact des photos sont le lieu d'une réflexion générale sur la procédure historienne. La photographie accompagne l'entreprise historiographique, elle en est même une des poches de densité.

N. B. : Cet extrait est peut-être un peu long mais je ne résiste pas au plaisir de partager cette lecture avec vous. Les pages 16-17 se situent au cœur d'un texte rédigé au départ de trois photographies de Raymond Depardon. La route, le train, le lac rappellent à Farge les déplacements du XVIIIe siècle, les dangers du chemin, etc.

J'ai vu ainsi une banlieue parisienne secrète et offerte, vivant en ses chemins, aux couleurs des ciels d'Île-de-France, aux bruits de roues sur les graviers et de chevaux hennissant, aux voix qui s'interpellent dans les champs. J'ai vu des hommes et des paysages faire corps et s'embrasser dans la douleur et l'infortune ; j'ai vu s'installer sur ma rétine, en recopiant mot à mot les paroles des interrogés, des images, non pas interprétées, mais ancrées dans un siècle bien précis. Celui des Lumières qu'un Fragonard avec sa Charrette embourbée a si bien compris ; celui des paysages stagnant d'eau et de lumière se couplant fréquemment avec des vies de peu de chance qui s'arrêtèrent net sur le bord de la route. Paris-Texas. Cela dépose en moi quelques définitives figures aussi impératives et impressionnantes que des photographies. Aucun anachronisme ici (ni la photo ni l'archive ne sont le reflet du réel) : je peux écrire de l'histoire et voir ; peut-être même vois-je avant d'écrire. Tout ce qui est « action de la lumière sur une surface visible » (c'est la définition de la photographie donnée dans l'édition de 1967 du Petit Robert) survient vers moi pour se déployer de façon riche et interprétative. Les paysages aquatiques tout comme les modes itinérants au XVIIIe siècle ont fait l'objet de peintures, de gravures et de nombreuses descriptions littéraires. Il n'empêche qu'aujourd'hui je vois la couleur de l'eau, du blé et des hommes en dépouillant les archives, et certaines photos de notre XXe siècle provoquent mon savoir sur le XVIIIe siècle. Bien entendu, ces photos ne me font pas me souvenir d'un siècle que je n'ai pas connu (comment le pourraient-elles ?) ni même ne viennent, par différence ou ressemblance, l'illustrer. Elles s'imposent, et, en décalé, déclinent ma mémoire,

⁶ FARGE A., *La chambre à deux lits...* Op. cit.

⁷ FARGE A., *Le cours ordinaire des choses dans la cité du XVIIIe siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1994.

⁸ FARGE A., *Le silence, le souffle*, Paris, La Pionnière, 2008.

provoquent une émotion qui dit quelque chose de ce qui ne se dit jamais sur l'histoire. Elles me rendent aux souvenirs (impossibles bien entendu) d'une humanité du siècle des Lumières qui s'est posée en fantôme dans mon intelligence et mon imaginaire. La photo me déplace et me rapproche ; elle n'illustre rien ; elle m'octroie simplement ce vague à l'esprit qui convient pour peut-être dire enfin librement, souplement, sans contrainte de type scolaire, ce qu'il me semble que fut le peuple si proche et si lointain – et pathétique par moments – des sentiers peu sûrs des villages du pourtour parisien.⁹

La photographie agit comme un embrayeur : elle « décline la mémoire », provoque une émotion qui dit quelque chose de ce qui ne se dit jamais sur l'Histoire parce que la photographie a un effet : elle déplace celui qui la regarde, le décale.

Ainsi, décalage et distance sont générés par l'image, eux-mêmes enclenchant l'imagination qui donne lieu au discours de l'historien. L'image est donc embrayeur de la connaissance : le voir précède le savoir. Trois photos enclenchent trois récits sur trois espaces (chemin, route, eau) du XVIIIe siècle.

La photo, à l'instar du document, implique un déplacement, une posture mobile de l'historien.

Clairement, la manière dont Farge considère l'archive – vecteur vers l'ailleurs, voie d'accès à l'autre – correspond à la façon dont elle qualifie la photographie qui « est passage ». Ainsi, toutes les deux bousculent celui qui entre en contact avec elles et l'invitent au voyage. Ce sont, en quelque sorte, des espaces de transit et un transit d'un genre particulier : elles sont rencontre des temps, traversée des temporalités. Éprouver l'archive ou éprouver l'image, c'est éprouver le passage du temps, son devenir. L'archive et la photographie alimentent, chez Farge, une même manière de se saisir du monde en son vécu, d'entrer en contact avec lui et de l'interroger pour le rendre intelligible.

Lorsque Farge réfléchit l'archive, elle pense l'image. Et réciproquement. Car l'une et l'autre sont des instances de médiation avec le monde d'autrefois, un autrefois qui vient cogner, à la surface de l'image ou sur les bords du texte, contre notre présent. A moins que ce ne soit l'inverse ?

Si l'émotion est « un affect qui indique de nouveaux chemins », alors je ne peux ni ne veux conclure. Mais plutôt nous souhaiter bonne route – avec Jean-Christophe Bailly et avec d'autres – tout en sachant, bien sûr, que nous n'arriverons jamais à destination, la destination du sens d'un temps vécu. Néanmoins, peut-être l'effleurons-nous, nous laissant toucher par les êtres et les choses.

⁹ FARGE A., *La chambre à deux lits...* Op. cit., p. 16-17.